



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

“Modernismo e Regionalismo na crítica literária sul-rio-grandense”

Camila Lima Vellinho

Porto Alegre, agosto de 2011

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

“Modernismo e Regionalismo na crítica literária sul-rio-grandense”

**CAMILA LIMA VELLINHO**

LICENCIADA EM LETRAS – Português e Literaturas de Língua Portuguesa / UFRGS

Dissertação apresentada como um dos requisitos à obtenção do Grau de Mestre  
em Literatura Brasileira

Orientador: Professor Dr. Luís Augusto Fischer

Porto Alegre – RS, Brasil  
Agosto de 2011

## Agradecimentos

Agradeço à orientação do professor Luís Augusto Fischer, à generosidade da professora Alice Campos Moreira e de Eloísa Vellinho Corso e ao apoio incondicional do Alan Noronha e dos meus pais.

## RESUMO

O presente trabalho examina o conceito de “Modernismo” na literatura brasileira, bem como suas interações com o “Regionalismo” na produção crítica das décadas de 1920 a 1960. Contrastando a percepção do modernismo por críticos paulistas e gaúchos, além da análise crítica de Manuel Bandeira, acompanhamos o percurso de algumas vertentes que ajudaram a moldar a literatura brasileira como a concebemos hoje. Buscou-se analisar de que forma críticos gaúchos como João Pinto da Silva e Moysés Vellinho estavam enfrentando as transformações que ocorriam na literatura brasileira nas décadas de 1920 e de 1930, bem como a maneira como Vianna Moog e Moysés Vellinho elaboraram uma visão de conjunto da nossa literatura nas décadas de 1940 e de 1950, objetivando assim vislumbrar possíveis linhas interpretativas diversas das apresentadas pela historiografia literária tradicional.

Palavras-chave: Modernismo, Regionalismo, Crítica Literária, Moysés Vellinho.

## ABSTRACT

The present work examines the concept of “Modernism” in the Brazilian literature, as well as its interactions with “Regionalism” in the critical production of the decades of 1920 to the 1960’s. By contrasting the perception of Modernism by critics from São Paulo and from Rio Grande do Sul, besides Manuel Bandeira’s critical analysis, we follow the path of some trends that helped to shape the Brazilian literature as we know it today. I tried to analyse how critics like João Pinto da Silva and Moysés Vellinho faced the transformations occurred in the Brazilian literature in the 1920’s and 30’s, as well as how Vianna Moog and Moysés Vellinho elaborated a view of the whole of our literature in the 1940’s and 50’s, thus aiming at glancing at possible interpretative lines diverse from the ones presented by the traditional literary historiography.

Key words: Modernism; Regionalism; Literary Criticism; Moysés Vellinho

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO 1 - 1922 A 1935: ÉPOCA DE ESTREIAS E DE POLÊMICAS	16
1.1- POLÊMICA ENTRE MOYSÉS VELLINHO E RUBENS DE BARCELLOS	19
<b>1.1.1 - Os protagonistas da polêmica: Moysés Vellinho e Rubens de Barcelos</b>	20
<b>1.1.2- A Polêmica</b>	26
CAPÍTULO 2 – MODERNISMOS	40
2.1 – O MODERNISMO DE JOÃO PINTO DA SILVA	40
<b>2.1.1- De João Pinto da Silva a Moysés Vellinho</b>	51
2.2 - O MODERNISMO DE MOYSÉS VELLINHO	55
2.3 – O MODERNISMO DE MANUEL BANDEIRA	63
CAPÍTULO 3- DE 1942 A 1960: BALANÇO CRÍTICO	72
3.1- O ARQUIPÉLAGO DE VIANNA MOOG	73
3.2- O BALANÇO CRÍTICO DE MÁRIO DE ANDRADE	83
3.3- MOYSÉS VELLINHO E A MATURIDADE	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
ANEXOS: TEXTOS PESQUISADOS DE MOYSÉS VELLINHO	98
Anexo 1 Resposta a enquete sobre José Lins do Rego	98
Anexo 2 - Entrevista com Moysés Vellinho	98
Anexo 3 - Apresentação de Rubens de Barcellos	100
Anexo 4 - Atividade literária no RS	101
Anexo 5 – Conferência	102
Anexo 6 – Conferência literatura brasileira século XIX	107
Anexo 7 - Conferência crítica literária	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127

## INTRODUÇÃO

Como muitos estudantes brasileiros, tive minhas primeiras aulas de literatura ministradas segundo a historiografia literária tradicional. A ideia era simples e aparentemente lógica: começava-se do início, no século XVI, e ia-se avançando através da história de nossas letras passo a passo, escola literária a escola literária. Esse modelo de ensino, entretanto, traz alguns problemas na medida em que escamoteia questões importantes. A própria noção de início é problemática e a pergunta – quando uma literatura começa?- pode ter respostas diversas. Para muitos historiadores da literatura, nossa literatura nasceu quando foram escritas as primeiras linhas em solo brasileiro, o que faz com que a famosa carta de Pero Vaz de Caminha para o rei D. Manuel seja frequentemente tomada como nossa certidão de nascimento para o mundo das letras. Já para Antonio Candido, só há literatura nacional quando conseguimos desenvolver um sistema literário, razão pela qual o crítico desloca o início da literatura brasileira, ou melhor, de seu “processo formativo” para o século XVIII. Candido (2000:15) afirma que: “No sentido amplo, houve literatura entre nós desde o século XVII; ralas e esparsas manifestações sem ressonância, mas que estabelecem um começo e marcam posições para o futuro.” Mas não é esse começo de manifestações “ralas e esparsas” que interessa ao enfoque formativo adotado pelo crítico:

Mas há várias maneiras de encarar e de estudar a literatura. Suponhamos que, para se configurar plenamente como sistema articulado, ela dependa da existência do triângulo “autor-obra-público”, em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição. Sendo assim, a brasileira não nasce, é claro, mas se configura no

decorrer de século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois. (CANDIDO, 2000:16)

Outra questão nevrálgica diz respeito às periodizações. Heidrun Olinto chama atenção para o fato de que a periodização que busca homogeneizar certas características de determinado período, desconsiderando a complexa rede de relações e de rupturas e os diversos processos que ocorrem simultaneamente não faz mais sentido:

No contexto de uma definição articulada sobre uma rede infinita de ações comunicativas literárias, em sistemas sociais complexos e instáveis, conceitos de época, vistos como etiquetas que sugerem identidade e homogeneidade dentro de determinados limites temporais, perdem nitidez e, eventualmente, sentido. A não ser que se consigam construir teorias de alta complexidade, que permitam repensar de modo diferente a questão da periodização como rede de múltiplos processos que se realizam em durações e ritmos diferenciados, percebidos como rupturas, passagens, interpenetrações complexas e flutuantes, em função de determinados interesses. (OLINTO, 1996:12-13)

As muitas teorias literárias atuais são convergentes no que tange à crítica a conceitos substancialistas de literatura e a uma visão totalizante da história. Buscam-se modelos teóricos que não reduzam a complexidade do objeto estudado. Não há mais espaço para periodizações tradicionais, baseadas em concepções universalistas, e o novo historiador da literatura precisa estar consciente de seu papel enquanto construtor de um discurso, apenas um dentre os muitos discursos possíveis. Nessa nova perspectiva, uma dificuldade a ser enfrentada é como lidar com as mudanças, como abarcar a multiplicidade de processos que ocorrem simultaneamente na história, enfim, como lidar com os períodos de ruptura.

Na literatura brasileira, o Modernismo é considerado um momento de mudanças drásticas, de ruptura com o antigo em prol do novo, tendo como marco a Semana de Arte Moderna. O período que vai de 1922 a 1935, além de trazer mudanças significativas na literatura brasileira, representa um momento de definição da posição do Rio Grande do Sul em relação ao restante do País e ao Prata, culminando com a chegada de Getúlio Vargas ao poder central. Literariamente, o Rio Grande do Sul também ganha importância no cenário nacional com autores como Augusto Meyer, Dyonélio Machado e Érico Veríssimo.

Períodos de transformações significativas como esse são para o pesquisador da literatura uma valiosa oportunidade para visualizar as linhas de influência mútua entre crítica e teoria literárias, pois os momentos de ruptura forçam os críticos a tomarem posições, a reverem conceitos até então consolidados, e, ao fazerem isso, expõem as concepções teóricas que os embasam.

As transformações que ocorreram na literatura nos últimos oitenta anos ainda são objeto de diversos estudos e muitas obras modernas ainda carecem de fortuna crítica ou de uma reinterpretação. Nessa perspectiva, voltar os olhos para o passado e tentar entender as escolhas e as concessões que nossos antecessores fizeram ao serem forçados a fazer sentido de uma realidade em transformação pode ser de grande valia para compreendermos as escolhas que agora fazemos.

Como boa parte da crítica feita nessa época era publicada nos jornais, há necessidade de pesquisas que retomem tais críticas, indo resgatá-las em sua fonte, não só para enriquecer o debate sobre a literatura sul-rio-grandense, mas para dar o devido crédito a uma geração de pensadores da literatura e da cultura do Rio Grande do Sul que tiveram importância na formação de nossa identidade literária. Nesse sentido, o Rio Grande do Sul possui alguns importantes trabalhos de seleção e resgate de textos críticos, tais como: *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868 – 1960)*, de Flávio Loureiro Chaves, publicado em 1979; *A crítica literária no Rio Grande do Sul – do Romantismo ao Modernismo*, de Carlos Alexandre Baumgarten, publicado em 1997; o projeto dos professores Ir. Elvo Clemente e Alice Campos Moreira *A participação da Revista Província de São Pedro na vida literária do Rio Grande do Sul*; e as pesquisas realizadas pelo Núcleo de Literatura Brasileira Guilhermino César, por exemplo.

Interessa-nos sobretudo a tensão entre as tendências universalistas e particularistas, e a forma pela qual esse embate se dá na literatura sul-rio-grandense num momento de transição como o das décadas de 1920 e 1930, em que mudanças significativas ocorriam na economia, na política e na estética. Para tanto, foram estudados textos de João Pinto da Silva, Rubens de Barcellos e Moysés Vellinho escritos nos anos 20, bem como textos de Moysés Vellinho, Vianna Moog e Mário de Andrade escritos a partir de 1940, para ter uma ideia da evolução do pensamento crítico sobre a literatura brasileira e sobre, mais especificamente, o Modernismo e o Regionalismo na nossa literatura.

Preliminarmente, há uma questão semântica a ser considerada. Tanto a palavra modernismo como a palavra regionalismo apresentam uma ilusão de transparência balizada no seu uso corrente que podem levar a certos equívocos, uma vez que cada uma delas pode ser vista de diferentes ângulos e muitas vezes coisas distintas acabam tendo a mesma denominação devido à ausência de um nome mais específico. Faz-se necessária, portanto, uma breve reflexão acerca dos sentidos desses vocábulos.

O termo Regionalismo costuma ser utilizado no âmbito literário para designar obras de

temática rural. Além disso, muitas vezes apresenta uma conotação pejorativa, sendo colocado como o oposto do Modernismo. Lígia Chiappini, por exemplo, define frequentemente o Regionalismo em oposição ao Modernismo, dando a entender que o Regionalismo teria surgido como uma resposta à modernidade e às desigualdades trazidas por ela. O problema é que se considerarmos a literatura regionalista como ‘o canto do cisne’ de um mundo que estava acabando ao ser esmagado pela vida moderna, teremos que aceitar que a literatura regionalista seria uma literatura com os dias contados, ou até mesmo uma literatura que deveria ter terminado com o triunfo do Modernismo.

O que vem a ser, então, o Modernismo? A princípio o vocábulo parece não trazer maiores problemas de interpretação, mas essa aparente facilidade pode ser enganadora, escondendo em si uma unificação de sentidos que nos ilude, fazendo-nos crer que existe apenas um Modernismo. Se recorrermos à definição do dicionário, veremos que o Aurélio define Modernismo como:

**1.** Preferência por tudo quanto é moderno; tendência para aceitar inovações. **2.** Facilidade em adotar ideias e práticas modernas que o uso ainda não consagrou. **3.** Caráter do que é moderno: *modernismo de linguagem*. **4.** Designação comum a diversos movimentos literários e artísticos surgidos a partir do fim do séc. XIX, tais como o expressionismo, o cubismo, o fovismo, o dadaísmo, o futurismo, o surrealismo, etc. **5.** *Rel.* A tendência, denunciada pelo Papa Pio X (1835-1914), em 1907, de aplicar em larga escala, na exegese bíblica, a crítica histórica, científica e filosófica. **6.** *Liter. e Art. Plást. Brás.* Movimento literário e artístico inaugurado com a chamada Semana de Arte Moderna (1922), o qual deu início a uma nova fase na literatura e nas artes plásticas brasileiras, e se caracterizou pela ruptura com as tradições acadêmicas, pela liberdade de criação e de pesquisa estética, e pela busca de inspiração nas fontes mais autênticas da cultura e da realidade brasileiras.

No primeiro sentido o problema se dá pela transitoriedade, visto que a “preferência por tudo quanto é moderno” força quem a tem a um estado permanentemente transitório, aceito o paradoxo aí implicado. Acontece que o que é moderno hoje não o será amanhã, e o modernismo vai assim migrando constantemente de objeto, sempre em busca do que é novo. No segundo significado permanece a questão da transitoriedade do que é moderno, deslocando-se apenas o foco do objeto para as ideias e práticas. A terceira definição não nos ajuda muito a seguir em frente com a análise, uma vez que segundo ela, modernismo é aquilo que é moderno e, como o vocábulo ‘moderno’, segundo o Aurélio, diz respeito ao que é atual, continuamos em face da transitoriedade, do efêmero. A quarta definição é mais específica por se referir diretamente a movimentos artísticos e literários, inclusive elencando alguns desses movimentos. O Modernismo seria um gênero abrigando diversas espécies, um guarda-chuva grande o suficiente para abrigar “vários movimentos artísticos e literários”, simbolismo,

cubismo e dadaísmo, só para citar alguns. Esses movimentos surgidos a partir do final do século XIX são também, muitas vezes, designados de vanguarda europeia.

Gilberto Mendonça Teles, no livro *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972, afirma que:

As experiências literárias de Poe, Whitman, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé assinalam na poesia ocidental os pontos de ruptura estética e temática que, somados ou desenvolvidos, motivaram o aparecimento de vários grupos de vanguarda na poesia européia do início deste século.(...) As idéias filosóficas e sociológicas, bem como o desenvolvimento científico e técnico da época, contribuíram para a inquietação espiritual e intelectual dos escritores, divididos entre as forças negativas do passado e as tendências ordenadoras do futuro, que afinal predominaram, motivando uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte e transformando os primeiros anos deste século no laboratório das mais avançadas concepções da arte e da literatura. Daí o nome de vanguarda para caracterizar o período literário que se estende dos últimos anos do século XIX ao aparecimento do surrealismo, em 1924. (TELES, 1982:27, grifo nosso)

Vemos por essa afirmação que as vanguardas de que fala Teles possuem todos os requisitos para corresponderem à definição de modernismo dada por Aurélio, visto que tratam de arte e literatura, ocorrem no final do século XIX e início do XX e ocasionam uma “ruptura estética e temática” com “os padrões da arte tradicional”. Parece então que o Modernismo é uma palavra para designar os diversos “ismos” dos movimentos da vanguarda europeia. Porém logo em seguida Teles afirma:

Ao contrário do modernismo hispano-americano, mistura de formas parnasiano-simbolistas, o modernismo brasileiro, conhecido historicamente a partir de 1922, recebeu influências dessas vanguardas européias, ainda que constantemente negadas pelos seus próprios fundadores. (TELES, 1982:30, grifo nosso)

Analisando essa citação, vemos que Teles se refere a três elementos distintos: um Modernismo hispano-americano, um Modernismo brasileiro e as vanguardas europeias. Como para nós a questão interessa sobretudo do ponto de vista da literatura brasileira, vamos deixar de lado o Modernismo hispano-americano por enquanto, o que faz surgir a seguinte questão: o que é o Modernismo brasileiro e no que ele se difere das vanguardas europeias.

As chamadas vanguardas europeias se encaixam perfeitamente na definição de determinado Modernismo, mas pelo visto não na de Modernismo brasileiro. Seria o Modernismo dito brasileiro um movimento único que abrangeu todo o vasto território nacional na mesma época e da mesma forma? Se isso for verdade, então se tornaria mais

compreensível o porquê da aparente univocidade de sentidos do vocábulo Modernismo nas nossas letras.

No Brasil, quando se fala em Modernismo, a primeira coisa que vem à mente da maioria das pessoas é o que se aprendeu nas aulas de literatura do ensino médio: a Semana de Arte Moderna em 1922, Oswald e Mário de Andrade, a exposição de Anita Malfatti e a virulenta reação de Monteiro Lobato, as conferências e as batatas... É a isso que se refere a sexta definição de Modernismo dada pelo dicionário Aurélio quando afirma que na literatura e nas artes plásticas brasileiras, a palavra Modernismo diz respeito a um movimento literário e artístico que começou em 1922 com a Semana de Arte Moderna.

A visão unitarista que se tem do Modernismo, segundo Fischer (2007:129), é mais um reflexo da tradição centralista do Estado nacional brasileiro, e o fato de a visão sobre o Modernismo que prepondera em nossas letras ser a paulista se deve, em grande parte, ao sucesso de São Paulo como centro econômico e cultural do País, acentuado no âmbito universitário pela preponderância alcançada pela USP a partir da década de 50.

É claro que há um movimento contrário a essa tendência unificadora. Em diversos estados vemos obras e intelectuais empenhados em destacar as especificidades do Modernismo em suas regiões. Só para citar alguns exemplos: *O Modernismo em Belo Horizonte: década de vinte*, dissertação de mestrado de Antônio Sérgio Bueno pela Universidade Federal de Minas Gerais, *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*, tese de doutorado da historiadora Monica Pimentel Velloso, e *História do Modernismo em Alagoas (1922–1932)*, de Moacir Medeiros Sant'ana. Esses estudos e mais uma série de livros, artigos, teses e dissertações de praticamente todas as regiões do Brasil procuram se voltar para o passado, reler críticos e autores locais e entender como foi mesmo que a renovação da literatura ocorreu, como o Modernismo chegou e foi assimilado pela literatura local.

No Rio Grande do Sul há duas explicações correntes em relação ao impacto que o Modernismo teve na nossa literatura, e mais especificamente, na poesia. A primeira enfatiza o predomínio do Simbolismo na poesia sul-rio-grandense, afirmando que o Modernismo gaúcho chegou mais tardiamente e com menos polêmica que o paulista porque não tinha o parnasianismo barrando o seu caminho. A segunda sustenta que o Modernismo paulista não teve tanto impacto nas letras locais devido à existência do regionalismo *gaúcho*, que já teria antecipado muitas das inovações atribuídas ao Modernismo.

Essas duas vertentes, ainda muito presentes tanto nos meios acadêmicos quanto na

imprensa, tiveram na crítica literária das décadas de 20 e 30 do século XX seus grandes divulgadores. Os críticos dessa época se encarregaram de assimilar as transformações que ocorriam na literatura do país e do mundo para devolvê-las re-significadas ao público leitor. É por isso que o principal objeto de análise desse trabalho são as críticas e os ensaios literários de alguns dos principais intelectuais sul-rio-grandenses. Foram selecionados textos em livros, acervos, jornais e revistas.

Para verificar o desenrolar do pensamento crítico sul-rio-grandense ao longo do tempo foram selecionados textos de críticos importantes pertencentes a períodos diversos: do início dos anos 20 até 1935 e de 1942 até o final dos anos 50. Os períodos escolhidos são cruciais para nossa história literária por diversos motivos, uma vez que neles temos alguns marcos importantes para a literatura brasileira, tais como: a Semana de 22, o ano de 1935, em que os escritores gaúchos Érico Veríssimo e Dyonélio Machado dividiram o prêmio “Machado de Assis” da Academia Brasileira de Letras com os escritores Marques Rebelo e João Alphonsus, as conferências de 1942 de Mário de Andrade e de Vianna Moog promovidas pela Casa dos Estudantes e a criação e o desenvolvimento das faculdades de letras. Politicamente, verificam-se importantes mudanças de rumo que tiveram grandes reflexos cultural e literariamente, visto que o período que vai de 1922 a 1935 representa um momento de definição da posição do Rio Grande do Sul em relação ao restante do país e ao Prata, culminando com a chegada de Getúlio Vargas ao poder central.

A viagem ao passado empreendida neste trabalho nos leva primeiro até a crítica literária realizada nas décadas de 20 e de 30 do século passado, e depois para críticas, conferências e entrevistas feitas entre 1942 e 1960; um recorte temporal bastante amplo, fruto de uma opção de análise que visa compreender os fenômenos em seu desenvolvimento. Como estamos diante de uma produção gigantesca, fez-se necessário escolher textos que fossem suficientemente representativos das transformações de sua época.

O objetivo principal deste trabalho é verificar de que forma os conceitos de moderno/modernismo, presentes na crítica literária sul-rio-grandense, mais precisamente em Moysés Vellinho, Rubens de Barcellos e Vianna Moog, se aproximam ou se afastam dos preconizados pelos modernistas paulistas em seus manifestos e conferências. Busca-se examinar as convergências e as divergências entre críticos literários gaúchos quanto aos conceitos em questão, buscando identificar linhas teóricas (em sentido amplo) dominantes, identificando a presença de tentativas de diferenciar o modernismo gaúcho do modernismo paulista e verificando de que forma o regionalismo era colocado nessa equação.

Assim, no primeiro capítulo, é abordada a polêmica entre Paulo Arinos (Moysés Vellinho) e Rubens de Barcellos travada através das páginas do *Correio do Povo* no ano de 1925, buscando demonstrar a importância dessa polêmica para a discussão não só do Regionalismo, mas também do Modernismo.

No segundo capítulo o foco recai sobre a produção crítica de João Pinto da Silva, Moysés Vellinho e Manuel Bandeira no momento em que o movimento modernista se faz presente, na tentativa de vislumbrar possíveis linhas de continuidade entre os críticos e de entender as posições que tomaram face às mudanças que ocorriam na nossa literatura naquele momento.

Já o terceiro capítulo analisa textos de Vianna Moog, Mário de Andrade e Moysés Vellinho produzidos a partir de 1940 com o objetivo de visualizar a evolução do pensamento crítico em relação ao movimento modernista e à literatura brasileira como um todo.

Em relação aos pressupostos teóricos, essa pesquisa trabalha com o conceito de sistema literário proposto por Antonio Candido, bem como suas reflexões acerca das correlações entre literatura e sociedade. Tomando o viés do processo formativo e, assim como Candido, nos propondo a “estudar a literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas”<sup>1</sup>, tentamos vislumbrar a forma como a crítica literária se insere nesse sistema e a maneira pela qual esse assimila as inovações nas concepções e no fazer literário, formando a continuidade literária, a “transmissão da tocha entre corredores” de que fala Candido.

Para escapar a uma visão unificadora da literatura brasileira nos baseamos na noção de “arquipélago cultural” proposta por Vianna Moog em *Uma Interpretação da Literatura Brasileira*. Segundo Moog, a melhor maneira de abarcar o “complexo heterogêneo da chamada literatura brasileira” (MOOG, 1966:110) seria através do sistema interpretativo de “análise dos núcleos culturais”.

Além disso, nos valem das análises de Sérgio Miceli sobre a relação dos intelectuais brasileiros com a classe dirigente (*Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*) como uma explicação para como os modernistas paulistas impuseram sua interpretação da literatura brasileira ao chegarem ao poder e como o sentido da palavra regionalismo é disputado numa arena política e não só estético-literária.

---

<sup>1</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.p.23.

É sempre importante ressaltar que não se trata de uma implicância contra os paulistas, muito menos de um louvor à estética clássica ou tradicional. Nesse sentido, faço minhas as palavras do professor Luís Augusto Fischer ao encerrar o texto *Conversa urgente sobre uma velharia*:

Se não ficou claro antes, e para não comprar briga inútil, digo agora de modo explícito: nada contra os paulistas, os paulistanos, os cariocas, os gaúchos, os baianos, ou quem quer que seja. O que precisamos é perguntar seriamente pelas formas de pensar o Brasil, de pensar a cultura que temos produzido de modo tantas vezes magnífico (e noutras tantas vezes problemático, mas igualmente eloquente, do ângulo histórico); devemos perguntar pelas categorias com que temos pensado, para enxergar-lhes o condicionamento histórico, para desvendar-lhes os compromissos ideológicos e, mais ainda, os contornos epistemológicos. Para ver com olhos mais livres, para tentar acompanhar a vida em sua dinâmica complexa, para fazer jus ao trabalho de tantos artistas há tanto tempo.(FISCHER, 2007:139).

Tanto isso é verdade que os manifestos modernistas paulistas foram também estudados, bem como as crônicas de Manuel Bandeira escritas no período. De grande valia foi a conferência *O Movimento Modernista*, feita por Mário de Andrade em 1942, mesmo ano da conferência de Vianna Moog.

Apesar de sua importância para o desenvolvimento e a divulgação da cultura rio-grandense, muitas pessoas, inclusive na Faculdade de Letras, não sabem quem foi Moysés Vellinho, e grande parte de sua produção, principalmente no que tange a sua crítica literária, permanece publicada apenas em periódicos. Essa situação não atinge apenas Moysés Vellinho; outros intelectuais, contemporâneos seus, também estão na mesma via de gradativo esquecimento. Por essa razão, correndo o risco de ser redundante para aqueles que estudam a literatura sul-rio-grandense, alguns nomes citados ao longo deste trabalho receberam notas de rodapé contendo informações biográficas retiradas do dicionário *Escritores do Rio Grande do Sul* do Ari Martins.

Além disso, visto a relativa dificuldade de acesso ao material utilizado, os textos de Moysés Vellinho citados que nunca foram publicados em livro encontram-se transcritos em anexo. Estes textos fazem parte do acervo de Moysés Vellinho, cuja guarda foi cedida por Heloísa Vellinho Corso para o núcleo Delfos da PUCRS. A transcrição foi fiel ao material consultado.

## 1 - 1922 A 1935: ÉPOCA DE ESTREIAS E DE POLÊMICAS

Nas primeiras décadas do século XX, o Rio Grande do Sul vivia um momento importante de transição, foi quando Porto Alegre teve um projeto de modernização urbana efetivado pelos prefeitos José Montaury, Otávio Rocha, Alberto Bins e Loureiro da Silva, os quais receberam o apoio dos governadores Borges de Medeiros e Getúlio Vargas, houve a implantação de um plano estadual de alfabetização e, sob influência dos ideais positivistas, buscou-se organizar a infra-estrutura econômica e das comunicações e criar uma burocracia competente.

No Simpósio sobre a Revolução de 30 promovido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul de 3 a 10 de outubro de 1980, a professora Helga Piccolo, ao inaugurar a exposição de documentos históricos organizada por ela, afirma:

Incumbidos da tarefa de organizar essa exposição, colocou-se para nós primordialmente a questão dos parâmetros. Assim, decidimos delimitar o período entre 1922 e 1937. A articulação das oposições no Rio Grande do Sul em 1922 em torno da candidatura Assis Brasil foi um marco no processo político gaúcho, que, no seu desdobramento, teria importância significativa no processo revolucionário que conduziu ao movimento de 1930, que, vitorioso, não apenas reelaborou as relações centro/periferia, mas também reelaborou as relações Estado/Sociedade no Brasil, reelaborações já visíveis nas propostas do movimento tenentista, também iniciado em 1922 com o conhecido Levante de Copacabana. O ano de 1937, com o golpe implantando o Estado Novo, foi outro momento significativo, se lembrarmos que, em termos políticos, houve a *liquidação* da autonomia estadual, autonomia essa que fora o cerne do sistema político vigente na República Velha derrubado pela Revolução de 1930.(PICCOLO, 1982:45)

No âmbito cultural a Revolução de 30 foi, segundo Antonio Candido (1980:108), “um marco histórico” por ter gerado um movimento de unificação cultural no qual eventos e tendências, antes restritos ao âmbito das regiões, passaram a ter uma projeção nacional. Juntamente com essa integração, Candido ressalta outro aspecto importante: “o surgimento de condições para realizar, difundir e 'normalizar' uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira impressionante de transformações”.(CANDIDO, 1980:108) Esse processo de 'normalização' fez com que mudanças vistas com desconfiança por boa parte da sociedade passassem a ser consideradas “até certo ponto 'normais', como fatos de cultura com os quais a sociedade aprendeu a conviver e, em muitos casos, aceitar e apreciar.” De acordo com Candido:

Nas artes e na literatura é mais flagrante do que em qualquer outro campo cultural a 'normalização' e a 'generalização' dos fermentos renovadores, que nos anos 20 tinham assumido o caráter excepcional, restrito e contundente próprio das vanguardas, ferindo de modo cru os hábitos estabelecidos. Nos anos 30 houve sob este aspecto uma 'perda de aura' do modernismo, proporcional à sua relativa incorporação aos hábitos artísticos e literários.(CANDIDO, 1980:111)

No Rio Grande do Sul, a projeção política do Estado teria acarretado, para Candido, a projeção de sua literatura, a qual passa a ser “conhecida e aceita por todo o país”, com destaque para as produções de Érico Veríssimo, Dyonélio Machado e Vianna Moog.

Mudanças significativas foram sentidas na educação, com importantes reformas no ensino, a “difusão do ensino da sociologia no nível médio” (CANDIDO, 1980:116) e a crescente influência dos recém-fundados cursos superiores de filosofia, ciências sociais, história e letras. Essas mudanças tiveram repercussão na indústria do livro, que passou a acolher cada vez mais os autores novos e os estudos de problemas brasileiros. Candido ressalta que “ainda aqui estamos diante de um processo começado nos anos 20, quando Monteiro Lobato fundou e desenvolveu a sua editora”.(CANDIDO, 1980:117)

O Rio Grande do Sul participou ativamente dessas mudanças culturais, tendo a Editora Globo como personagem fundamental. Segundo Candido:

Importante foi a atuação da Editora Globo, de Porto Alegre, que passou do livro didático para a literatura, divulgando não apenas os novos valores do Rio Grande do Sul, mas uma quantidade de autores estrangeiros contemporâneos, tudo isso com a colaboração de Érico Veríssimo como conselheiro editorial e tradutor. A Globo distribuía gratuitamente, a título de propaganda, o folheto periódico Preto e Branco, que desempenhou uma boa tarefa de popularização cultural pelo país afora, graças às notícias informativas e gente pouco difundida antes, como Joseph Conrad, Thomas Mann, Somerset Maugham, Aldous Huxley, Charles Morgan, Rosamond Lehman,

Sinclair Lewis, Ernst Glaeser, Lion Feuchtwanger, Wiliam Faulkner, etc, etc. Mais tarde ela chegaria aos empreendimentos monumentais que foram a tradução da Comédia Humana, de Balzac(sob a direção de Paulo Rónai) e de Em busca do tempo perdido, de Proust.(CANDIDO, 1980:118)

Vencidas as dificuldades impostas pelas inúmeras guerras, pelo baixo índice de escolaridade e pelas demandas da terra; a literatura sul-rio-grandense começa a se impor e a tomar fôlego. O século vinte chegou trazendo uma leva considerável de escritores dispostos a produzir, uma editora disposta a publicá-los e um crescente público leitor. O Rio Grande do Sul finalmente pôde pensar a literatura e pensar a sua literatura.

O material para ser analisado por um crítico literário estava aumentando em quantidade e, em alguns casos, em qualidade. Mas se a escassez estava deixando de ser um problema, outros surgiam para tomar seu lugar. A década de vinte veio trazendo a renovação das formas literárias, e quem estivesse fazendo literatura ou a criticando não podia ignorar esse fato.

É por meio das críticas de João Pinto da Silva, Alcides Maya, Moysés Vellinho, Carlos Dante de Moraes, etc, que muitos dos leitores rio-grandenses ficam sabendo da Semana de Arte de 1922 em São Paulo e do desenrolar do movimento Modernista pelo país.

Os exageros da Semana de Arte Moderna foram bastante criticados na imprensa gaúcha, inclusive por Moysés Vellinho, o qual julgou, segundo Guilhermino César, “imoderados todos os rapazes que ali se haviam reunido”<sup>2</sup> e condenou a Semana no que ela representou de “escândalo social”. Mas os ideais estéticos divulgados por ela não eram desconhecidos dos escritores e dos intelectuais locais, visto que se mantinham informados sobre o futurismo e as demais vanguardas europeias. Os poetas franceses e os italianos de vanguarda eram bastante lidos aqui no sul e os membros do grupo da Livraria do Globo trocavam livros e se correspondiam com intelectuais de outros estados como Mário de Andrade e Tristão de Athayde por exemplo.

A princípio visto com certa desconfiança por alguns, aos poucos o Modernismo foi conquistando adeptos no Rio Grande do Sul. Mas a onda de renovação que atingiu as letras rio-grandenses não foi a mesma que escandalizou São Paulo, causando grande estardalhaço, provocando polêmicas e trazendo movimentos como o Pau-Brasil e o Antropofagismo.

Talvez tenha contribuído para isso a comoção causada pela Revolução de 23, durante a qual o grande foco das discussões rio-grandenses não foi a literatura. Poucos livros foram

---

<sup>2</sup> Prefácio do livro póstumo de Moysés Vellinho, *Aparas do Tempo*.

publicados em 1923 e os primeiros livros de peso do Modernismo no Rio Grande do Sul só vieram a lume a partir de 1926. Devido à exaltação de ânimos provocada pela Revolução e à polarização da sociedade entre chimangos e maragatos, muitas das discussões literárias acabavam enviesando para a política. Foi esse o caso da polêmica entre Moysés Vellinho e Rubens de Barcellos, a qual começou como uma divergência literária e descambou para questões políticas como o caudilhismo.

### 1.1- POLÊMICA ENTRE MOYSÉS VELLINHO E RUBENS DE BARCELLOS

Foi nas páginas do jornal *Correio do Povo* que Moysés Vellinho travou uma polêmica com outro talentoso jovem crítico – Rubens de Barcellos, o qual, infelizmente, teve de abandonar suas atividades no meio intelectual pouco tempo depois, devido a uma enfermidade. Essa polêmica teve e tem grande importância por demonstrar como se encontravam os ânimos após a Revolução de 23. A polêmica começou com uma crítica de Moysés Vellinho aos livros *Tapera*, *Ruínas vivas* e *Alma bárbara*, de Alcides Maya, cujo conteúdo Vellinho julgava ser de um saudosismo injustificado. Rubens de Barcellos não concordou com a crítica, escreveu<sup>3</sup> defendendo Alcides Maya e dizendo que o escritor evocou o passado para uni-lo ao presente e melhor fixar um sentimento que era atual, pois certas formas e certos tipos estavam morrendo, e o gaúcho guerreiro e heroico estava sim desaparecendo.

Aos olhos de hoje, esse embate de ideias entre dois jovens talentosos e muito bem instruídos tem interesse não só por retratar um momento da nossa história, mas porque se trata de um tema que ainda pode ser discutido. Carlos Dante de Moraes, crítico literário, primo de Moysés Vellinho e um dos membros do grupo da Livraria do Globo, acompanhou o desenrolar da polêmica em 1925 e, décadas mais tarde, em entrevista para a tese de mestrado de Lígia Chiappini Moraes Leite, afirmou que: “... a Revolução Industrial, as conquistas tecnológicas, o crescimento urbano, pouco a pouco acabaram com o gaúcho como tipo social, restando apenas, como relíquias, alguns indícios dele, como centros de tradições, por

---

<sup>3</sup> Os textos dessa polêmica foram publicados no *Correio do Povo* (dias 16, 23 e 30 de agosto e 05 e 15 de setembro de 1925). Posteriormente foram também inseridos na compilação de textos de Rubens de Barcellos organizada por Moysés Vellinho e por Mansueto Bernardi, no livro *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868 – 1960)*, de Flávio Loureiro Chaves e no livro com textos de Moysés Vellinho publicado em 2001 pelo IEL com organização de Carlos Alexandre Baumgarten.

exemplo.” (LEITE, 1972:234)

Segundo Carlos Dante de Moraes, Alcides Maia teria antevisto esse desaparecimento do gaúcho. Entretanto, se entendermos o gaúcho, ou melhor, o gauchismo, como diz Moysés Vellinho, como “a fonte profunda de nossas energias”, como o conjunto de virtudes que identificamos como nossas; e não como um tipo social que só pode existir no campo aberto e em tempo de guerra, poderíamos dizer que não houve desaparecimento e sim renovação. Renovação que ocorreu também com o Regionalismo, que se modificou com o surgimento das ideias modernistas. Guilhermino César vê nos textos de Moysés que compuseram essa polêmica o ideário modernista de otimismo e o mesmo ímpeto renovador que inspirou esse movimento. A polêmica movimentou os encontros do grupo da Livraria Globo e todos que o frequentavam foram chamados a manifestar suas opiniões e escolher um lado.

O grupo da Livraria do Globo era formado por diversos artistas e intelectuais da época que tinham a livraria como ponto de encontro, como Theodomiro Tostes, Augusto Meyer, Mansueto Bernardi, Moysés Vellinho, Athos Damasceno Ferreira, Paulo de Gouveia, Ernani Fornari e Sotero Cosme, entre outros. Heloísa Vellinho conta que seu pai manteve contato com os membros do grupo mesmo depois de já ter mais idade e que dos encontros na livraria nasceram amizades para a vida toda.

### **1.1.1 - Os protagonistas da polêmica: Moysés Vellinho e Rubens de Barcelos**

#### **A) Moysés Vellinho**

Moysés de Moraes Vellinho nasceu no dia seis de janeiro de 1901 em Santa Maria, filho de João Rodrigues Vellinho, um comerciante de Porto Alegre, e de Adalgiza de Moraes, filha de uma tradicional família de fazendeiros de Santa Maria. . Foi o quinto de seis filhos e, assim como seu irmão caçula, não chegou a conviver com o pai, que morreu em 1902.

Em 1911 Adalgiza se mudou com os filhos para Porto Alegre, onde, após uma temporada em Caxias do Sul com o padrinho José Pena de Moraes<sup>4</sup>, irmão de Adalgiza,

---

<sup>4</sup> José Pena de Moraes nasceu em Santa Maria, onde foi farmacêutico (diplomado pela Escola de Farmácia de Ouro Preto, MG), promotor público e onde fundou e dirigiu o jornal *A Tribuna*. Foi Intendente de Caxias durante oito anos, primeiro provisoriamente em 1911 e depois em definitivo de 1912 a 1918. Naquela época os Intendentes municipais eram escolhidos por indicação. Ele era um positivista ferrenho e simpatizante de Julio de

Moysés Vellinho concluiu o ginásio, formando-se bacharel em Ciências e Letras no ano de 1921, mesmo ano em que estreou como crítico literário no *Correio do Povo*.

Moysés contou em um texto publicado no *Correio do Povo* (*Minha História com o "Correio do Povo"*, 1º de outubro de 1975) como se deu sua estreia. Aconteceu que, no último ano do ginásio, sua turma do Anchieta havia sido transferida para o Júlio de Castilhos. Por isso, ele resolveu visitar o antigo colégio e lá encontrou o padre Henrique Book<sup>5</sup>, seu professor de Português. O padre viu que Moysés estava levando consigo o livro *Onda Verde* do Monteiro Lobato e pediu ao jovem que escrevesse suas opiniões sobre o livro e lhe entregasse, pois já era hora de ele publicar algum de seus textos. Ele fez o que o professor solicitou e, quando viu, lá estava o seu texto publicado no *Correio do Povo* com o pseudônimo que Moysés havia escolhido: Paulo Arinos. Paulo porque era um nome de que gostava e porque sua sonoridade combinava bem com Arinos, em homenagem ao intelectual e escritor mineiro Afonso Arinos.

Em 1926 Moysés Vellinho se formou pela Faculdade Livre de Direito de Porto Alegre (foi o primeiro membro da sua família a se formar). Nesse mesmo ano passou a exercer o cargo de promotor em Caxias do Sul e, no ano seguinte, em Jaguarão. De 1928 a 1930 foi chefe de gabinete do então Secretário do Interior Oswaldo Aranha.

Em 1929 casou-se com Lygia Torres, moça de família tradicional de Porto Alegre e extremamente culta (falava francês e alemão, tocava piano e lia muito)<sup>6</sup>. Oswaldo Aranha levou sua família para o Grande Hotel e cedeu sua casa em Ipanema para que Moysés e Lygia passassem a lua-de-mel. O casal morou com os pais de Lygia num casarão na Rua Independência até conseguir construir sua própria casa na Rua André Puente por meio de um consórcio. Tiveram três filhos: Oswaldo (em homenagem ao seu amigo Oswaldo Aranha), Ana Maria e Heloísa (que conservou os documentos e os textos do pai após sua morte).

A partir de 1930 seu envolvimento com a política foi aumentando e, nesse mesmo ano, assumiu no Rio de Janeiro o cargo de oficial de gabinete do Ministro da Justiça Oswaldo Aranha. Em 1932 retornou a Porto Alegre e, após trabalhar dois anos como advogado para o

---

Castilhos. Foi ele quem sugeriu o nome Moysés para a irmã, pois em janeiro (mês do nascimento do afilhado) homenageia-se Moysés no positivismo. Pai de Carlos Dante de Moraes, importante crítico e co-fundador da Fundação Eduardo Guimarães.

<sup>5</sup> Padre Henrique Book nasceu em Meppen, na Alemanha, em 1872 e faleceu em 1946 em Porto Alegre. Sacerdote jesuíta, veio para o Brasil em 1896. foi professor no Colégio Anchieta (1916-46), tendo-o dirigido de 1928-35.

<sup>6</sup> Informações sobre Lygia Torres foram retiradas do livro *Memórias de vida e criação*, no qual Cida Golim entrevista as esposas de vários intelectuais brasileiros, bem como através de conversas com sua filha Heloisa Vellinho Corso.

Sindicato da Banha e o Sindicato do Vinho no escritório de Pedro Vergara, elegeu-se Deputado Constituinte pelo Partido Republicano Liberal em 1934 e Deputado da Assembleia Estadual em 1935.

Em 1937 participou da Dissidência Liberal e dirigiu por dois meses o jornal A Federação, órgão que não era mais do PRR, mas do Partido Republicano Liberal. No ano seguinte fez parte do Conselho Administrativo do Estado e ingressou como ministro do Tribunal de Contas, de onde se aposentou em 1964.

Seus filhos nasceram em momentos tumultuados da vida política do país e da vida de Moysés. Oswaldo, o primogênito, nasceu em 1930, quando Vellinho havia ido para o Rio de Janeiro e estava envolvido com a eleição de Getúlio; Ana Maria nasceu em 1932, quando ocorria a Revolução Constitucionalista; e Heloísa veio ao mundo em 1937, época em que seu pai participou da Dissidência Liberal. Quem mais se preocupava com o envolvimento de Moysés nesses acontecimentos era Dona Lygia. Segundo ela, o marido não era um político de coração e o que ele gostava mesmo era de ler e de escrever.

A publicação de suas críticas literárias que, embora nunca tenha cessado, havia ficado mais escassa na década de trinta, dando espaço para textos com um viés mais político e histórico, voltou com força em 1939 com a conferência sobre Machado de Assis que Moysés Vellinho proferiu na Biblioteca Pública de Porto Alegre (ocasião em que abandonou o pseudônimo de Paulo Arinos). Essa conferência teve bastante repercussão e foi muito elogiada na época.

Em 1944 publicou o livro *Letras da Província* pela editora Globo. Trata-se de um livro de ensaios sobre alguns dos principais escritores gaúchos da época, como Érico Veríssimo, Dyonélio Machado e Alcides Maia. Escrever um livro de ensaios era algo que Moysés Vellinho já planejava há bastante tempo, como podemos comprovar pelas cartas de João Pinto da Silva escritas em 1927 em que ele cobra do amigo a publicação de um livro. A publicação, entretanto, só veio décadas mais tarde, comprovando a maturidade de Vellinho como crítico literário. Sobre *Letras da Província*, disse Guilhermino César:

Esse livro respira a plenos pulmões os ares do Sul, tem uma linha de coerência que o situa entre os melhores instrumentos de apreensão da realidade sul-rio-grandense, sob o prisma da extrema variedade com que o velho Continente se oferece à contemplação literária e sociológica.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Do prefácio do livro *Aparas do Tempo*, de Moysés Vellinho.

Ao longo do tempo Moysés Vellinho foi assumindo um papel cada vez mais importante na cena cultural rio-grandense. Em 1949 foi admitido como sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul e tomou posse no dia 30 de agosto, juntamente com Guilhermino César. Ele foi presidente da OSPA de 1952 a 1972, recebeu Villa-Lobos quando este veio a Porto Alegre para reger a orquestra, e trabalhou junto com o maestro húngaro Pablo Komlós para promover a profissionalização da OSPA e sua transformação de entidade em fundação estatal. Foi também presidente da Aliança Francesa e do Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano; fundou e dirigiu os vinte e um números da revista *Província de São Pedro*, a qual Pedro Vergara<sup>8</sup> define em entrevista a Lígia Chiappini (1972:251) como “uma grande revista do Sul, uma das coisas mais sérias que já se fizeram”.

A revista alcançou grande repercussão local e nacional. Moysés Vellinho pediu a colaboração de alguns dos antigos amigos dos encontros na Livraria do Globo. João Pinto da Silva enviou alguns estudos e Vellinho mandou os exemplares da revista para o amigo que estava em Genebra. Augusto Meyer, por sua vez, encomendou diversos exemplares para o Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro, do qual era diretor.

Viajou para os Estados Unidos em 1950 para participar do 1º Colóquio sobre Estudos Luso-Brasileiros em Washington. Escreveu uma série de crônicas sobre a viagem, as quais foram publicadas no *Diário de Notícias* sob o título de *Notas de um Viajante Apressado*.

Em 1955 polemizou com Mansueto Bernardi<sup>9</sup> sobre Sepé Tiaraju e o legado das Missões, questionando se Sepé deveria ser considerado um herói rio-grandense mesmo tendo lutado contra a colonização portuguesa. Publicou *Capitania d’El Rei* (seu livro de maior repercussão, tendo sido inclusive publicado em inglês alguns anos depois) em 1964. Foi nomeado para o grupo de intelectuais brasileiros do Conselho Federal de Cultura (1967/1970) e presidiu o Gabinete Português de Leitura em Porto Alegre em 1967, mesmo ano em que viaja à Europa para receber o prêmio da Academia Literária Portuguesa e publica *Notas a Lápis*, série de vinte e sete crônicas sobre esta viagem (publicadas primeiramente no Caderno

---

<sup>8</sup> Pedro Vergara nasceu em Porto Alegre em 18 de junho de 1895. Bacharel pela Faculdade de Direito de Pelotas; foi Promotor público em Camaquã (1919), em Santo Antônio da Patrulha (1920), em São Leopoldo (1921) e em Porto Alegre (1926-28). Crítico literário do *Correio do Povo* (1927). Inspetor federal do Ensino no Rio de Janeiro de 1931 a 1933 e de 1938 a 1939. Deputado Federal pelo Rio Grande do Sul de 1933 a 1937. Procurador geral adjunto da República. Poeta, jurista e político. Fundador do Instituto de Ciência Política e do Instituto Brasileiro de Cultura; membro do Pen Club do Brasil.

<sup>9</sup> Mansueto Bernardi nasceu na Itália em 1888, veio ainda criança para o Brasil e faleceu em Veranópolis em 1966. Administrador da Editora Globo entre 1918 e 1930; diretor da Revista do Globo; funcionário da Secretaria do Interior do Rio Grande do Sul; diretor da Casa da Moeda no Rio de Janeiro de 1931 a 1938. aposentado em 1942. Poeta, crítico literário, historiador e ensaísta. Usou os pseudônimos Ícaro de Lepanto, Carlos Selvagem, Paulo Segantini e Zaratrusta. Foi membro do IHGRS.

de Sábado do *Correio do Povo* de 16 de dezembro de 1967 a 13 de julho de 1968, e depois no livro *Recortes do Velho Mundo*)

Publicou o livro *Fronteira* em 1973, no qual lançava o olhar sobre a nossa formação territorial e demonstrava o espírito de fronteira que animava nossos fundadores. A formação histórica rio-grandense sempre foi um de seus principais interesses. Depois desse livro, escreveu apenas o texto *Oswaldo Aranha: pequenos registros à margem de uma grande personalidade* em 1978, um perfil do amigo e o esquema da biografia que não chegou a escrever.

No ano seguinte recebeu o título de Doutor Honoris Causa pela UFRGS. No discurso de entrega do título, Guilhermino César falou em nome do Conselho Universitário, ressaltando a participação de Moysés Vellinho na Universidade, a sua cooperação com a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras em cursos de extensão, consultas e publicações universitárias. Além disso, disse que Moysés Vellinho “não pertence ao nosso grêmio porque não quis”; pois havia sido convidado para titular da cátedra de Literatura Brasileira. Vellinho ficou bastante emocionado com a homenagem e com o discurso do amigo. Sua filha conta que, embora nunca tenha podido lecionar regularmente, Moysés ficava feliz quando o chamavam de professor.

Em 26 de agosto de 1980 faleceu em Porto Alegre. Entre as homenagens póstumas, foi patrono da Feira do Livro daquele ano. Em 1981 foi publicado *Aparas do Tempo*, livro póstumo composto de diversos trabalhos esparsos que Vellinho havia organizado antes de morrer. O livro foi publicado pela Companhia União de Seguros Gerais e recebeu prefácio do amigo Guilhermino César, o qual descreve Moysés como um fidalgo do espírito, alguém capaz de transmitir a “impressão de superioridade moral e intelectual”.

Heloísa Vellinho Corso conta que quando entregou um exemplar de *Aparas do Tempo* para o jornalista Carlos Reverbel, este abraçou o livro, emocionado, e disse: “eu amava o doutor Moysés”. Reverbel fora secretário de Vellinho na revista *Província de São Pedro* e eles ficaram muito amigos; mesmo assim, o jornalista nunca o deixou de tratar por doutor. Talvez a figura de Moysés Vellinho, sempre elegante, “de maneiras finas e impecavelmente vestido”, como o descreve Érico Veríssimo, inspirasse esse tipo de tratamento. Nos relatos de quem o conheceu sempre é descrito como uma pessoa de gestos elegantes, um amigo generoso, um crítico perspicaz e um leitor exigente.

O Arquivo Histórico de Porto Alegre leva o seu nome e, em 2001, em comemoração

ao centenário de seu nascimento, o Instituto Estadual do Livro lançou um livro reunindo diversos ensaios escritos por Moysés.

## B) Rubens de Barcellos

Rubens de Barcellos nasceu em Porto Alegre em 14 de dezembro de 1896 e faleceu na mesma cidade em 15 de dezembro de 1951. Bacharel pela Faculdade de Direito de Porto Alegre em 1918. Jornalista em Porto Alegre, fez parte da redação de A Federação. Sociólogo e crítico. Foi membro do IHGRS. Rubens de Barcellos saiu muito cedo do mundo intelectual, devido a uma doença mental, provavelmente esquizofrenia. Em 1955 Moysés Vellinho e Manuelito de Ornelas organizaram uma compilação de seus trabalhos para publicação. Esta foi a apresentação:

### Apresentação

Rubens Reys de Barcellos nasceu em Pôrto Alegre, no dia 14 de dezembro de 1896, e faleceu na mesma cidade, a 15 de dezembro de 1951, após uma enfermidade que...Filho do comerciante Waldemar Barcellos e de D. Julieta Reys Barcellos, fez os estudos primários e secundários no Ginásio Anchieta, matriculando-se depois na Faculdade de Direito da capital do Estado.

Já durante o curso acadêmico assinalou-se na tribuna e na Imprensa. No seu arquivo figuram numerosos discursos e escritos dessa fase de sua atividade.

Diplomado em ciências jurídicas e sociais em 1918, não exerceu a advocacia nem a magistratura, preferindo os estudos de gabinete alternados com as lides da imprensa. Nesta logo se distinguiu não somente graças à substancial cultura que assimilara, como também aos recursos de um estilo incontável.

Colaborando assiduamente nas revistas e jornais desta capital e às vezes nos do Rio de Janeiro, onde ia com frequência, foi se revelando e impondo ao mesmo tempo como sociólogo, historiador e crítico literário de excepcional agudeza.

Arguto e imaginoso, estimulado pela admiração e o aplauso suscitados pelos seus ensaios e conferências, preparava-se para elaborar uma obra de vulto, para o que vinha acumulando grande cópia de dados, observações e documentos – a análise comparativa histórico-sociológica das revoluções riograndenses de 1835, 1893 e 1923 – quando, por desgraça, o seu radiante espírito de súbito se apagou, talvez por excesso de tensão.

Bem pouco, por isso, ele produziu dentre o muito que prometia. Mas, como o prova a publicação desta coletânea, é quanto basta para justificar a inscrição de seu nome na tábua de valores do nosso mais puro patrimônio cultural, que ficaria por certo desfalcado sem a contribuição de Rubens de Barcellos.

Comparando-se o texto publicado com a versão presente no acervo de Moysés Vellinho (anexo 3), fica claro que este procurou retirar do texto as alusões à espécie de

enfermidade que acometeu Rubens de Barcellos, pois as únicas partes suprimidas dizem respeito a esse tópico. Por ter deixado precocemente a vida pública e devido ao silenciamento em torno da doença que o acometeu, as informações sobre Rubens de Barcellos são escassas.

Augusto Meyer escreveu o seguinte sobre Rubens de Barcellos no texto *Rua da Praia*<sup>10</sup>:

Um requintado, um mimoso da vida e do talento, um príncipe da mocidade esperança do grupo. Nada lhe faltava para ser o que devia ser, o que poderia ter sido – ou talvez apenas lhe faltassem umas pitadas de vulgaridade saudável, um pouco de bom-senso e essa coisa que pode substituir com vantagem as ilusões perdidas, esterilizando o mais amargo ceticismo: a lucidez do equilíbrio irônico. Não cheguei a conhecer o antigo Rubens lendário, entalando o monóculo no olho impassível, com uma insolência tranquila e irritante, o que lhe valeu certa vez uma assuada na galeria do Café Colombo, assistida por Ernani Fornari. Mas conheci o extraordinário Rubens que, de um lado a outro da calçada, trocava cumprimentos de braço estendido e chapéu no ar com um senhor elegantíssimo, impecável no sobretudo portenho.

- Quem é, Rubens, perguntou meio engasgado o companheiro.
- É meu pai, esclareceu com indiferença.

### 1.1.2- A Polêmica

Um texto de Moysés Vellinho, que então ainda assinava como Paulo Arinos, publicado no jornal *Correio do Povo* em 16 de agosto de 1925, intitulado *O papel da nova geração* foi o estopim de uma polêmica que se estendeu por algumas edições desse periódico e que mobilizou a intelectualidade sul-rio-grandense. O texto começa da seguinte forma:

Encarada sob um ponto de vista especial, a poderosa literatura do Sr. Alcides Maya – poderosa, sobretudo, como expressão de sua individualidade – afeta um simbolismo único e absorvente, em função do qual as cenas e personagens que ele evoca, vivem e se agitam. Tudo se encaminha, já com passo tardo, já em atropelo, para um mesmo ponto. Homens e coisas, irmanados por um destino igual, agarra-os a mesma força, impelindo-os para uma finalidade comum. Essa finalidade é a ruína e a é a morte. Para a ruína e para a morte se arrasta tudo, ainda o que se obstina em viver, na trágica ilusão de sua eternidade. (VELLINHO, 2001:201)

Segundo Paulo Arinos, Alcides Maya escreve sobre um mundo que está morrendo, uma obra “essencialmente evocativa” segundo o crítico. No entanto, o que mais incomodava Paulo Arinos era o fato de se tratar de “Um canto de saudade. Vibrante, sim. Mas sempre de saudade”. Para o jovem crítico esse “saudosismo” impregnou o ambiente intelectual e acabou

---

<sup>10</sup> Publicado na página 4 do Caderno de Sábado do *Correio do Povo* de 6 de janeiro de 1979.

difundindo um sentimento de descrença no presente aliada a um desencanto pela perda do passado.

Paulo Arinos via esse sentimento saudosista com preocupação, pois acreditava que o povo gaúcho não podia se deixar abater por saudades do passado, principalmente porque já tinha ficado para trás o trauma causado pela guerra federalista de 93, uma guerra segundo ele “de resultados políticos tão dolorosamente vãos para a causa das nossas tradições, que o desânimo e a dúvida ganharam os espíritos, propiciando o nascimento e o viço desse partido sem fé”. Para ele a literatura deveria retratar as “realidades palpitantes” do povo gaúcho, suas tradições ainda presentes e seus atributos e não o que ele classifica como “ideias e sentimentos decadentes”

A resposta de Rubens de Barcellos foi o texto *O regionalismo e o papel da nova geração*, publicado no *Correio do Povo* em 23 de agosto de 1925. Nele, fica claro que o crítico toma para si a função de defender a obra de Alcides Maya, fazendo-o de maneira loquaz, porém agressiva em alguns momentos. Rubens de Barcellos inicia seu texto fazendo uma reflexão acerca da evolução humana e das gerações que se sucedem. Afirma que há certos momentos na História de maior desenvolvimento que outros e que, embora todas as gerações se empenhem em ser melhores do que as que as antecederam, nem sempre são bem sucedidas nesse objetivo. Segundo o crítico, a ânsia de triunfar e de se impor faz com que muitos percam “o senso das realidades e das mesmas proporções”. Tudo isso porque, de acordo com Rubens de Barcellos:

[...] Querem triunfar e vencer, os jovens.

Buscam impor-se. Daí a freqüente irreverência deles, sempre propugnadores de modernidades, desferindo dardos contra os lugares ocupados e, por vezes, desfiando em torno das obras consagradas a ronda graciosa das zombarias e motejos. Resgata-os do pecado o desejo de inovar, sempre melhor do que o servilismo das imitações. (2001:204-205)

Levando-se em consideração que este é um texto escrito em resposta ao texto de Paulo Arinos e que Rubens de Barcellos era cerca de cinco anos mais velho que ele, pode-se inferir que a pitada de ironia na frase “Querem triunfar e vencer, os jovens.”, bem como o tom condescendente das afirmações subsequentes sugerem uma crítica a Paulo Arinos. Sugestão que Rubens de Barcellos nega logo em seguida ao afirmar que este não é “o caso do meu jovem amigo Sr. Paulo Arinos, atirando ao vento o estandarte dos novos no artigo intitulado ‘O papel da nova geração’” (p205). Essa negação, entretanto, parece dizer o contrário devido

à qualificação de “jovem amigo” dada a Paulo Arinos, bem como ao fato de Barcellos dizer que Paulo Arinos estava “atirando ao vento o estandarte dos novos”.

Em seguida, o crítico busca fazer uma síntese da ideia principal do texto de Paulo Arinos para depois passar a desenvolver suas convicções a respeito dessa ideia. Afirma Rubens de Barcellos:

[...] Mas, se não vislumbro nele nenhum propósito irreverente, tanto quanto posso penetrar-lhe o sentido das palavras e acompanhar as sutilezas do seu pensamento, que sugere mais do que diz, quer parecer-me, contrapõe o elegante escritor, com termos antitéticos dentro do regionalismo rio-grandense, as realidades que espera e anuncia como afirmação vitoriosa dos novos e a obra do Sr. Alcides Maya. Estabelece um antagonismo: dum lado, o jardim de palpitantes realidades porvindouras; doutro, o simbolismo de ruína e de morte, um tom de saudade, traíndo um sentimento de decadência, a que chama “saudosismo”.(2001:205)

O tom de provocação continua e está presente no questionamento que o crítico faz logo a seguir: “É verdade que o atilado crítico encara a obra do acadêmico rio-grandense dum 'ponto de vista especial'. Que ponto de vista será esse?” (idem) Segundo Rubens de Barcellos, para não incorrer no erro de raciocinar em torno de palavras com sentido impreciso e, uma vez que ele não vislumbrava nenhum traço de saudosismo na obra de Alcides Maya, entendendo-se saudosismo como “um sentimento contemplativo, a visão do passado, manifestando-se numa tendência regressiva pela propugnação do retorno a formas e expressões extintas de vida” (ibidem); o melhor seria rastrear os conceitos formulados por Paulo Arinos e assim descobrir o que ele entendia por saudosismo.

Rubens de Barcellos começa esse exame do texto de Paulo Arinos, reportando-se à afirmação deste de que na obra de Alcides Maya tudo e todos estavam irmanados pelo mesmo destino: a ruína e a morte. “Mas não é a morte a finalidade de toda a existência individual?” (206) -pergunta Rubens de Barcellos ao leitor para em seguida questionar Paulo Arinos: “Que outro destino é capaz de inventar o Sr. Paulo Arinos para as criaturas, seres efêmeros, senão o de caminharem com passo tardo ou lesto para a ruína e para a morte?” (2001:206). Seguindo essa linha de raciocínio, Rubens de Barcellos afirma que toda a obra literária assinala o sentido dramático da vida pelo fato de todas as criaturas estarem destinadas à morte e que, assim sendo, “O Sr. Paulo Arinos encontrou na poderosa literatura do Sr. Alcides Maya uma finalidade existente na literatura de qualquer autor, desde que seja poderosa e espelhe a vida em ação no tempo.” (idem)

Fechado este ponto, Rubens de Barcellos passa a comentar a asserção de Paulo Arinos

de que os títulos das obras de Alcides Maya já demonstravam o sentimento de desilusão e decadência que animava suas histórias. Rubens de Barcellos afirma que *Tapera* é o título de um livro “múltiplo e vário pelo conteúdo, tece largos elogios a Alcides Maya e lança uma série de provocações a Paulo Arinos:

O Sr. Paulo Arinos ilude-se ao apreciar a obra do estilista. Ela não é tão-só uma evocação, não atira para o passado, desconhecendo o presente. Une-os, funde-os, em projeções luminosas para o futuro. Colocando-se num ponto de vista humano, e observando a vida regional no seu dinamismo através das eras, o Sr. Alcides Maya, da eminência dum cimo, vê as transformações, as mudanças que o tempo vai operando em modalidades da vida do nosso povo. Fixa a evolução, exprime o sentimento - que é certeza - da caducidade de certas formas, da evanescência de certos tipos que não morreram, mas vão morrer, e estão transitando para a esfumadora grisalha das coisas desaparecidas. (2001:207-208)

Segundo Rubens de Barcellos, o que há na obra de Alcides Maya é a “percepção das alterações do ambiente social” (2001:210) e os efeitos que essas alterações têm no ânimo das pessoas e nas suas vidas. Assim, o crítico entende que Alcides Maya:

Entremostra mudanças, deixa pressentir transformações na diretriz das tendências. Podia tê-lo afirmado rigorosamente. Se o fizesse (mas não o fez), teria proclamado uma verdade. Só a cegueira do sentimento, a miopia da paixão furta-se de ver os efeitos destruidores das condições de vida atual nas manifestações do caráter da população gaúcha. (idem)

O progresso material teria circunscrito e limitado a ação “das antigas formas de heroísmo gaúcho” e a luta de 1923, para Rubens de Barcellos, provou que “a rebeldia guerreira” estava em declínio e que essa rebeldia quando comparada com “as aspirações de cultura, de riqueza e de aperfeiçoamento intelectual” se mostra “na barbaria da sua significação, como um anacronismo – um resto do passado caudilhesco e tumultuário.” (ibidem)

Rubens de Barcellos encerra o texto falando sobre a luta civil enquanto motivo estético e novamente lança provocações a Paulo Arinos, dando a entender que este era partidário da guerra fratricida e que escondeu isto nas entrelinhas de seu texto:

É, sem dúvida, um motivo estético, admirável, a luta civil, sangrenta e intransigente. Oferece beleza nos seus movimentos e nas atitudes dos combatentes. Pode mesmo haver idealidade nos seus motivos propulsores.

Predicá-la, parece-me, porém, um erro. Nego os seus efeitos como remédio salvador, embora isto pareça ao Sr. Paulo Arinos falta de fé nas virtudes da raça. Apontar o esbatimento progressivo dessa tradição batalhadora afigura-se ao Sr. Paulo Arinos ser desencantado e sem fé. Partido desencantado e sem fé – diz- o dos que pensam

assim. Alisto-me gostosamente nesse partido, que vê e que entende as coisas, e quando elas estão passando e morrendo, porque têm que passar e morrer, di-lo e proclamo-o. Pode ser que haja um encantamento e uma fé na guerra fratricida. Mas é um encantamento bárbaro e uma fé selvágina. Dou-lhes o meu repúdio. O meu jovem amigo pede aos novos franqueza, coragem, saúde no pensamento. Pois desses atributos carece o seu artigo, cuja intenção se esconde em insinuações, e cujo pensamento, longe de se externar à plena luz, busca as entrelinhas e espia das reticências.

E isto é só franqueza.(2001:211)

A resposta de Paulo Arinos veio no *Correio do Povo* do dia 30 de agosto de 1925, com o texto intitulado *Guerra à saudade*. O texto inicia referindo-se a uma lenda sobre um cantor que fica vários anos recluso numa caverna ao pé do mar e que, quando volta à Corte e canta, comove a todos com sua poderosa voz, a qual ele diz ter aprendido com o mar de onde ele veio. Essa lenda é usada pelo crítico como contraponto às características da obra de Alcides Maya; pois, segundo Paulo Arinos, o mesmo não ocorreu com Alcides Maya, ele não canta com a voz do lugar de onde veio. Paulo Arinos afirma que há um conflito nas obras do escritor entre “o imperativo de sua personalidade, solidamente cimentada, e o imperativo do ambiente que ele quis revelar”, conflito que se traduziu “na desconexão constante entre o estilo e o assunto” (VELLINHO, 2001:213).

Paulo Arinos afirma que a obra de Alcides Maya pode ser vista de duas maneiras: como expressão individual e como expressão coletiva ou social. Encarada como expressão individual a obra de Alcides Maya é, de acordo com Paulo Arinos, “verdadeiramente notável”. O mesmo não ocorreria, entretanto, quando encarada sob o prisma da expressão social, uma vez que, segundo o crítico, o autor é quem fala pelas coisas e se projeta sobre o cenário. A respeito do ponto de vista social, Paulo Arinos afirma, ainda, que este possui dois aspectos distintos: o da expressão ou forma e o da significação.

O crítico coloca que foi ao aspecto da significação que se reportou no artigo *O papel da nova geração*, o qual “mereceu do brilhante espírito que é o Sr. Rubens de Barcellos a honra de uma larga e cerrada contradita.” (idem) Dito isto, faz a seguinte indagação:

Afinal de contas, que observações fiz eu em torno da significação social do regionalismo do Sr. Alcides Maya, que havia nelas de extraordinário, para que o jovem sociólogo, rompendo o seu alto silêncio, descesse à bulha da liça e, no alvoroço da sua dialética, arriscasse proposições graves e perigosas, de que talvez já esteja se penitenciando? Que dizia eu? Notava, tão-somente, aquilo que não se pode negar, sob pena de falsear os próprios intuitos do autor. (ibidem)

Desse ponto em diante do artigo, Paulo Arinos vai se reportando ao artigo de Rubens

de Barcellos e respondendo às críticas por ele formuladas. Dirige-se diretamente a Rubens de Barcellos vez por outra, respondendo às provocações feitas por este e lançando-lhe de volta provocações. Reporta-se à questão dos títulos das obras de Alcides Maya, afirmando não ser puro acaso a insistência em títulos que remetem a sentimentos depressivos de derrocada e de morte e questiona Rubens de Barcellos: “Como quer o Sr. Rubens de Barcellos que denuncie a vitalidade de um povo uma bibliografia cujos títulos só dizem decadência e destruição?” (2001:213)

O crítico reforça, a seguir, sua afirmação de que não foram apenas os títulos das obras de Alcides Maya que inspiraram suas asserções e convida o leitor a abrir *Tapera*. Segundo Paulo Arinos, *Tapera* não é uma simples paisagem como havia afirmado Rubens de Barcellos e sim um símbolo, o símbolo triste de uma raça em decadência. Da mesma forma que, afirma Paulo Arinos, Miguelito em sua miséria simboliza a miséria da raça. Paulo Arinos cita João Pinto da Silva para corroborar seu argumento e coloca que o próprio Rubens de Barcellos havia frisado “o feitiço simbólico da literatura do Sr. Alcides Maya,” (2001:214), não podendo, portanto, querer individualizar situações sem cair num contra-senso. Paulo Arinos segue argumentando que:

Diante dos destroços, o Sr. Alcides Maya, ao contrário do que faria o meu ilustre contraditor, não rejubila. Lamenta-se, largamente, sem crer que as ruínas poderiam remoçar. E morde-o, fundo, a saudade dos bons tempos, a saudade da sua raça que morria, a saudade de si mesmo...

Por conseguinte, por que não saudosismo?(VELLINHO, 2001:215)

O crítico afirma que a obra de Alcides Maya reflete o período de descrença em que surgiu e que o erro do autor estaria em ele ter acreditado na permanência da crise e não ter proferido nenhuma palavra de esperança. Paulo Arinos reporta-se, então, à advertência que Rubens de Barcellos lhe fez de que “o Sr. Alcides Maya 'não poderia idealizar ou dramatizar episódios do ano da graça de 1923'” (idem), afirmando tratar-se de uma advertência acertada, uma vez que, para Paulo Arinos, a campanha de 23 “assinala uma ressurreição de energias, que estão em pleno desacordo com os obstinados prenúncios de morte que enchem as suas páginas” (215). Paulo Arinos afirma que justamente por não prever a possibilidade de um renascimento de forças e por não conter nenhuma palavra de esperança é que a obra de Alcides Maya seria restrita sociologicamente, embora atual esteticamente “por ser robusta realização de estilo” (ibidem).

Seguindo esse raciocínio, Paulo Arinos conclui que é precisamente contra a falta de

atualidade da obra, do ponto de vista sociológico, que os “novos” deveriam se rebelar, pois viveriam, segundo o crítico, em um ambiente mais saudável do que o presente no simbolismo de *Tapera* e de *Ruínas vivas*. Ele afirma que tem a maior admiração pelo regionalismo do Alcides Maya e que o seu intuito é o de “revelar a nossa realidade, a nossa bela e forte realidade” (2001:216); realidade que se propõe a definir, porém antes abre, segundo ele próprio, um parêntese para esclarecer o seguinte:

[...] O Sr. Rubens de Barcellos imaginou que eu estava predicando o caudilhismo. Iludiu-se. Creio, entretanto, que, se o tivesse feito, faria obra melhor do que o meu amigo, que bate palmas à pretensa agonia do gaúcho, como se o gaúcho fora infenso ao organismo social. O gaúcho médio – esse que deve ser tomado em linha de conta, na presente discussão – sabe pelear, mas sabe também viver em paz. (VELLINHO, 2001:216)

Para Paulo Arinos opor a civilização ao gauchismo é um preconceito e, embora admita que a questão ainda deixe margem a muita controvérsia, afirma que o importante é que o gauchismo, definido por ele como “a fonte profunda das nossas energias, donde até aqui quase só tem derivado sangue, mas donde também pode irromper água pura e fecunda”, não morreu e não é incompatível com a paz e a modernidade. A convicção do crítico é a de que o gaúcho pode se sentir bem ao lado das mudanças do mundo moderno e conservar suas “virtudes fundamentais”, sendo, portanto, descabido o elogio à saudade, a qual deveria ser deixada, segundo Paulo Arinos, para as sociedades decadentes que precisam ficar com os olhos voltados para glórias passadas que não conseguem mais repetir.

A questão de se o gauchismo poderia sobreviver à modernidade é análoga à questão da possibilidade de sobrevivência do Regionalismo à modernidade e ao Modernismo. A resposta depende do que consideramos como gauchismo, pois isso vai determinar se o regionalismo rio-grandense, ao retratar esse gauchismo, estará cantando uma sociedade em vias de extinção ou retratando as características profundas de uma região.

O artigo termina com Paulo Arinos declarando seu grito de “Guerra à saudade” e com a seguinte provocação a Rubens de Barcellos: “Mas eu sei: o Sr. Rubens de Barcellos sorrirá de tudo, buscando convencer-se de que tudo é uma ilusão. Só assim poderá continuar no livre exercício do seu ceticismo elegante e cômodo...” (2001:217)

Em 05 de setembro de 1925, o jornal *Correio do Povo* publicou o texto *Regionalismo e realidade*, no qual Rubens de Barcellos dá continuidade à polêmica travada com Paulo Arinos. O artigo inicia com a seguinte afirmação:

Do cotejo entre a representação estética dum período da vida gaúcha, tal como o idealizou o Sr. Alcides Maya nas figuras simbólicas dos seus grandes quadros, com a realidade social da nossa população, observada objetivamente, ressalta, a meu juízo, uma concordância de verdades. (BARCELLOS, 2001:218)

Para Rubens de Barcellos, Alcides Maya descobriu o traço dominante na característica da população pastoril do Rio Grande do Sul – “a combatividade heroica” - e o celebrou. Fê-lo num tom altamente pessoal, imprimindo sua personalidade e seu fundo romântico; fato que, do ponto de vista do crítico, não diminuiu o significado de sua obra e sim ampliou-o.

Rubens de Barcellos não concorda com a crítica feita por Paulo Arinos a respeito da desconexão entre estilo e assunto na obra de Alcides Maya, defende o estilo do autor e elogia os efeitos onomatopéicos de suas frases. Afirma, ainda, que “Não pode haver desconexão constante entre o estilo e o assunto em nenhum escritor, pela razão singela e única de que ele é sempre pessoal” (220) e continua sua defesa da obra de Alcides Maya elogiando as páginas que descrevem o delírio heroico de Chico Santos e ressaltando que elas não têm o sentido depressivo visto por Paulo Arinos. Pergunta se *Alma bárbara* também é um título que também significa decadência e destruição, critica Paulo Arinos por pinçar no conto *Para o Sul* alguns trechos que, isolados de seu contexto, perderiam o seu sentido original e se propõe a resumir “em breves e ligeiros traços a situação moral tratada nesse conto” (BARCELLOS, 2001:220).

Segundo Rubens de Barcellos, esse conto mostra o sentimento “de funda melancolia ante a invasão tumultuária e avassaladora do progresso” por parte do velho carreteiro que com a vinda do trem assiste ao declínio da sua profissão. Dirige-se então a Paulo Arinos e pergunta:

Queria o Sr. Paulo Arinos que o autor fizesse o velho carreteiro ímpar de contentamento ao ouvir os silvos da locomotiva que lhe vinha tirar o meio de vida, e o cegasse para não ver a invasão agrícola e mercantil subvertendo, destruindo e aniquilando os velhos, primitivos hábitos do regime pastoril gaúcho?(2001:221)

Para Rubens de Barcellos, uma vez que se tire do campeiro seus objetos prediletos de uso cotidiano, que se limite sua liberdade de movimento e que se lhe negue o direito de guerrear cavaleirescamente, modificando assim seus hábitos, ele desaparece, deixa de ser o “gaúcho” enquanto tipo representativo. Ressalta, entretanto, que isso não significa que “as qualidades morais ou os traços psicológicos do tipo social do rio-grandense desapareçam e morram pela circunstância de modificar-se a figura do gaúcho” (2001:221) e afirma que Paulo

Arinos estaria confundindo o tipo social rio-grandense e o tipo representativo do “gaúcho”, duas coisas absolutamente distintas a seu ver. O crítico coloca ainda que aqueles que se mantêm fiéis ao perfil tradicional do gaúcho não se adaptam à existência moderna, sentindo-se deslocados e cita trechos do livro *Fisionomia dos novos*, de João Pinto da Silva para corroborar seus argumentos.

Rubens de Barcellos pergunta se o Sr. João Pinto da Silva seria também um “saudosista” e encerra o seu artigo com uma série de provocações a Paulo Arinos, acusando-o de confundir a significação social da arte com a finalidade de ação política e insinuando um viés partidário nas colocações de Paulo Arinos de que a revolução de 23 teria tido resultados dolorosamente vãos, uma vez que os resultados só seriam vãos em relação ao grupo vencido e que “a arte, a realização da beleza, a criação do artista, não têm nada a ver com as bandeiras em luta” (2001:223). Afirma ainda que Paulo Arinos, a quem chama de “jovem campeador” (novamente Rubens de Barcellos usa o adjetivo ‘jovem’ para qualificar Moysés Vellinho), parece pretender criar a literatura de “após guerra” e que:

Para tanto embrulha o espírito moderno do Sr. Graça Aranha no poncho dos revolucionários, e declara guerra à saudade (pobre!) proclamando a realidade. Não sabeis que é a realidade? É “a saudável convicção, a consciência da própria vitalidade dentro da qual se agita a geração nova do Rio Grande”, isto é, o Sr. Paulo Arinos. Entendestes?

A realidade é o próprio Sr. Paulo Arinos...(BARCELLOS, 2001:224)

A resposta veio com *Pessimismo e realidade*, título do texto de Paulo Arinos publicado no *Correio do Povo* de 15 de setembro de 1925. O texto inicia com uma série de citações sobre o lamento do profeta Jeremias para compará-lo ao lamento na obra de Alcides Maya e fazer uma provocação a Rubens de Barcellos ao dizer que afirmar que a obra de Alcides Maya não é uma jeremiada e sim um canto de celebração seria o mesmo que dizer a Jeremias que ele não estava chorando e sim cantando. Pergunta Paulo Arinos:

Se o Sr. Alcides Maya jurava pelas energias permanentes da raça, essas que devem sobreviver ao lento abandono da indumentária primitiva, por que, então, o tom agourento das suas páginas, sacudidas, a cada passo, pelo pressentimento da morte? Por que, então, foi buscar tipos decadentes e mesmo degenerados para simbolizarem a sua grei?(VELLINHO, 2001:225-226)

Paulo Arinos exemplifica com o personagem do carreteiro Moisés, de Tapera, e afirma que Rubens de Barcellos se equivoca ao crer que o humilde carreteiro fosse capaz de “se dar como índice de um povo inteiro” (2001:226) por si só, sem a interferência de seu criador.

Além disso, Paulo Arinos diz que o fato de Miguelito, herói falhado e grotesco, ter sido alçado por Alcides Maya a representante de um povo só pode querer significar que o autor não acredita na vitalidade desse povo, e adverte Rubens de Barcellos que não adianta tentar tapar o sol com a peneira, “ainda mesmo que a peneira seja de seda” (idem).

Segundo Paulo Arinos, para defender o lado simbólico da obra de Alcides Maya, Rubens de Barcellos deveria manter a mesma atitude contida em seu primeiro artigo, uma vez que ao começar a defender, como o fez no seu último artigo, que as tradições de heroísmo e o gaúcho estão em decadência, o crítico estaria na verdade justificando o sentido depressivo da obra de Alcides Maya. Paulo Arinos afirma que Rubens de Barcellos chega a se desdizer em seu último artigo, ao afirmar que o que há de permanente na vida campeira é a combatividade heroica do gaúcho, o que poderia significar que mesmo com as mudanças da sociedade e o desaparecimento de certos objetos, o vigor do gaúcho poderia a eles sobreviver. Entretanto, Paulo Arinos ressalta que “o Sr. Rubens de Barcellos teima no pensamento de que o tipo social rio-grandense e o tipo representativo do gaúcho são duas coisas absolutamente distintas” (2001:227), e que Rubens de Barcellos o acusa de confundir uma coisa com a outra.

Para Paulo Arinos, esta distinção entre o tipo social rio-grandense e o tipo representativo do gaúcho é “infundada e arbitrária” e acredita que é “por incidir no mesmo equívoco que o Sr. Alcides Maya escreveu uma obra sem horizonte social” (2001:227). Além disso, Paulo Arinos reitera sua crítica a respeito do estilo de Alcides Maya, afirmando que a escrita deste é “indiferente, se não adversa, ao pitoresco todo especial da terra e da gente a que se refere” e que mesmo o uso de uma série de expressões dialetais não desmente essa observação, uma vez que essas expressões geralmente ficam deslocadas ao lado de “um vocabulário imponente e por vezes precioso” (VELLINHO, 2001:228).

O crítico rebate a asserção de Rubens de Barcellos de que “Não pode haver desconexão constante entre o estilo e o assunto pela mesma razão singela e única de que ele é sempre pessoal”; afirmando que o que Rubens de Barcellos provavelmente quis dizer é que a desconexão existente na obra de Alcides Maya é fatal e necessária porque o estilo é sempre pessoal e irreduzível. Porém, diz que isso não é verdade, pois o ambiente também teria uma forma própria à qual o escritor não pode se alhear por completo, devendo ceder um pouco de sua subjetividade e impessoalizar-se para dar voz aos aspectos físicos e morais do ambiente social que se propõe a retratar.

O problema de linguagem enfrentado pelo escritor culto citadino no momento em que se propõe a retratar uma realidade rural e personagens com um nível de educação inferior ao

seu e um vocabulário que não lhe é natural não é um problema de fácil solução. Apesar das tentativas do Modernismo de trazer a linguagem brasileira para a literatura, a alternativa estética mais bem sucedida nesse aspecto parece ser a encontrada por Simões Lopes Neto em seus Contos Gauchescos.

Dito isso, Paulo Arinos comenta algumas críticas feitas por Rubens de Barcellos, afirma que Rubens de Barcellos não acredita “no aplastamento moral que sobreveio à campanha de 93”, cujo “melhor depoimento é a própria literatura do Sr. Alcides Maya, é o pessimismo sociológico que a inspira, dando-lhe uma finalidade sombria e dolorosa que a assinala e define”.(VELLINHO, 2001:229) Paulo Arinos cita o fato de muitos gaúchos terem sido forçados a emigrar para outras terras, fato que aparece num dos contos de Alcides Maya e que, portanto, traduz-se num fato social e também num fato literário, o que comprovaria “que arte e política nem sempre seguem rumos diferentes, chegando, mesmo, a mutuar influências decisivas para a sua caracterização recíproca” (idem). Encerra seu artigo comentando os efeitos da queda da Monarquia e do surgimento da República no Rio Grande do Sul e no Brasil como um todo, afirmando que o fato de não ter ocorrido uma substituição espontânea de fórmulas e sim “uma violenta superposição de regimes” seria a razão da “instabilidade em que até hoje temos vivido, sem atinarmos, ainda, com o verdadeiro ritmo que há de, um dia, presidir ao duplo movimento estético e moral da nacionalidade.” (2001:230).

Segundo Flávio Loureiro Chaves a polêmica travada por Paulo Arinos e Rubens de Barcellos teve o objeto equivocado e foi debatida com injustificável estardalhaço. Segundo o crítico a polêmica teve importância histórica por ter abalado “os alicerces do regionalismo conservador” e por indiciar um momento em que, influenciada pelo Modernismo, “a consciência social rio-grandense volta-se sobre si mesma e busca uma revisão crítica de sua própria identidade histórica” (CHAVES, 1979:XXV). Loureiro Chaves, objetiva, entretanto, que a obra de Alcides Maya não seria o melhor objeto para essa discussão.

Mas há aqui uma cruel ironia no desenrolar destes acontecimentos: parece que os dois contendores, discutindo o tema certo (o regionalismo), erravam o objeto da discussão (a ficção de Alcides Maya). Explico-me: em 1912 e 1913, respectivamente, Simões Lopes Neto publicara, no seu exílio pelotense, Contos Gauchescos e Lendas do Sul. Ora, é esta obra – a de Simões Lopes Neto – e não a de Alcides Maya que fixa em profundidade as raízes literárias do regionalismo gaúcho, logrando inclusive traduzí-lo num grau de universalidade que não foi igualado nem antes nem depois dele. (CHAVES, 1979:XXV).

Assim sendo, Flávio Loureiro Chaves considera que, da forma como se desenvolveu, a polêmica é um fato de importância histórica e sociológica, uma vez que representou a tentativa de redefinir a identidade cultural gaúcha; mas que literariamente “trata-se duma discussão provinciana sobre uma obra provinciana” (CHAVES, 1979:XXVI)

Ocorre que, na época em que ocorreu a polêmica, Alcides Maya tinha grande prestígio nas letras rio-grandenses e era uma referência no regionalismo gaúcho. Tanto é que a polêmica entre Paulo Arinos e Rubens de Barcellos alcançou uma enorme repercussão. Paulo de Gouvêa contou, na crônica *Um Fidalgo das Letras* – publicada no *Caderno de Sábado* em homenagem a Moysés Vellinho publicado no *Correio do Povo* de 6 de janeiro de 1979 – que o embate de ideias entre os dois intelectuais dividiu os ânimos e teve momentos de tensão, como quando um dos partidários de Moysés Vellinho levou a discussão para o lado pessoal e partiu para cima de Rubens de Barcellos, o qual chegou a puxar sua arma, mas felizmente não houve tiros.

Pedro Vergara também comenta sobre a crítica de Paulo Arinos (Moysés Vellinho) a Alcides Maya no texto *Maturidade Juvenil*, também publicado no *Caderno de Sábado* do *Correio do Povo* de 6 de janeiro de 1979:

A sua energia destemerosa logo de saída se extroverteu, e clarinou, desvaidosa e normal, aos primeiros relâmpagos da pena, e nos choques de idéias adultas. E o que fez? Escolheu para adversário, nesses recontros incipientes, estreados, um gigante soberbo, nimbado nos louvores públicos, entronizado na consagração geral, incontestada. Estamos indicando Alcides Maya, cuja excelsa memória sempre respeitamos todos, e era a mais subida figura literária do Rio Grande, na época, embora não se pudesse asseverar que fosse a maior e a melhor.

Cyro Martins comenta, na mesma publicação, que houve durante certo tempo uma tendência a identificar Moysés Vellinho como o crítico que “atacou Alcides Maya, derrubando-o do trono que ocupava nas letras rio-grandenses”. Ressalta, no entanto, que, desde os tempos em que usava o pseudônimo de Paulo Arinos, Moysés Vellinho sempre teve “o senso das proporções” e que sua intenção nunca fora a de demolir a obra de Alcides Maya e sim a de apontar alguns defeitos de construção.

Fica bastante evidente o quão marcante foi a polêmica em torno da obra de Alcides Maya, uma vez que, mais de cinquenta anos depois, ao comentar sobre o papel de Moysés Vellinho na vida intelectual rio-grandense, haja a necessidade de a ela se reportar. Tendo isso em vista, pode-se pensar que talvez o objeto da polêmica não tenha sido assim tão equivocado como afirma Flávio Loureiro Chaves; pois, embora seja inegável aos olhos de hoje a

superioridade do regionalismo de Simões Lopes Neto ao de Alcides Maya, é provável que tenha sido preciso romper com o chamado “regionalismo conservador” para que uma obra revolucionária como a de Simões Lopes Neto pudesse ser devidamente valorizada. Tanto é que, como salienta Flávio Loureiro Chaves, embora tenha sido publicada em 1912 e 1913, “a verdadeira vida literária de Simões Lopes Neto só começaria, de fato, em 1926, com a segunda edição que reuniu num mesmo volume *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*.” (CHAVES, 1979: XXVI).

Seria então realmente uma “ironia da história” o fato de uma obra fundamental e revolucionária do regionalismo gaúcho ter sido redescoberta justamente um ano depois de ser travado um importante debate acerca dos rumos do regionalismo rio-grandense ou, quem sabe, seja possível pensar esses dois fatos literários como parte de um contexto maior de mudança e de revitalização da literatura rio-grandense? O próprio Flávio Loureiro Chaves, logo após classificar a polêmica como uma “discussão provinciana sobre uma obra provinciana”, afirma que:

A verdade, no entanto, é que a década de 20 inaugura uma etapa nova na literatura rio-grandense, assinalada por acontecimentos que a revitalizam. A partir de 1926 ocorre a redescoberta de Simões Lopes Neto; o ciclo regionalista prossegue através das contribuições de Darcy Azambuja (*No Galpão*, 1925) e Vargas Neto (*Tropilha Crioula*, 1925); ano em que Augusto Meyer publica *Giraluz e Duas Orações*; a agitação política que antecede imediatamente a revolução de 1930 estimula o debate partidário através da imprensa; a crítica literária militante se faz escutar pela voz de João Pinto da Silva; Rubens de Barcellos e Paulo Arinos discutem o legado de Alcides Maya; enfim, é um período de circulação das idéias, de revisão histórica, de polêmicas que funcionam como um forte incentivo à atividade intelectual. (idem)

Assim, embora possa parecer aos olhos de hoje que a polêmica em torno da obra de Alcides Maya tenha tido uma repercussão exagerada face à importância da obra ficcional desse escritor, deve-se ter em mente que a discussão se deu num momento de reavaliação da história e da literatura rio-grandense, de redefinição da nacionalidade e de afirmação da importância do gaúcho no cenário nacional. Além disso, é importante ressaltar que em 1925 Moysés Vellinho e Rubens de Barcellos eram jovens nos seus vinte e poucos anos, iniciando promissoras carreiras e começando a ganhar espaço na vida intelectual do Rio Grande do Sul. Moysés Vellinho cuidou de aparar algumas arestas ao longo das décadas seguintes, seja na valorização de Simões Lopes Neto com a publicação do ensaio *A carreira póstuma de Simões Lopes Neto* em *Letras da Província*, seja na reavaliação da obra de Alcides Maya com o ensaio *Alcides Maya – a expressão literária e o sentido sociológico de seu pensamento*, também em *Letras de Província*. Rubens de Barcellos, infelizmente, não pode fazer o mesmo

devido à doença que o afastou do convívio de todos e da produção intelectual poucos meses após a publicação dos textos da polêmica em questão.

Outro ponto interessante nessa polêmica é o fato de tanto Rubens de Barcellos quanto Paulo Arinos terem citado João Pinto da Silva para corroborar seus argumentos, demonstrando a imensa influência deste na crítica literária rio-grandense naquele momento. Flávio Loureiro Chaves qualifica João Pinto da Silva como “a primeira e legítima vocação crítica na literatura rio-grandense e a quem cabe, de fato, a posição de 'crítico do Modernismo'” (CHAVES, 1979:XX).

## 2 – MODERNISMOS

Ao comentar alguns textos de João Pinto da Silva no livro *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868- 1960)*, Flávio Loureiro Chaves afirma que “não é mais possível aceitar pacificamente o velho lugar-comum de que o Modernismo teria ingressado tarde no Rio Grande do Sul, de maneira quase sub-reptícia e sem maiores agitações.” (CHAVES, 1979:XXIII). Ao lermos a crítica de João Pinto da Silva e a de Moysés Vellinho constatamos que o Modernismo estava sendo atualizado em solo gaúcho de maneira quase imediata.

João Pinto da Silva teve um papel precursor e influenciou uma geração de críticos rio-grandenses, entre eles, Moysés Vellinho. Ao mesmo tempo, em outra parte do país, Manoel Bandeira falava sobre e participava do Modernismo. Os textos críticos destes três intelectuais revelam importantes facetas do Modernismo brasileiro e, lidos em contraste, entremostam linhas de contato bastante interessantes.

### 2.1 – O MODERNISMO DE JOÃO PINTO DA SILVA

Nascido em Jaguarão no dia 24 de junho de 1889, escritor, jornalista, crítico literário, diretor da Biblioteca do Estado e diplomata, João Pinto da Silva foi um dos principais críticos literários rio-grandenses do início do século XX. Publicou textos nos periódicos locais,

sempre analisando as letras rio-grandenses com cuidado e interesse. Interesse não só pelo que ela tinha de mais remoto, mas também pelo que acontecia naquele momento, pelos “novos”, como ele denominava os nomes que estavam surgindo e que a seu ver prometiam grandes feitos. Em 1916 foi contratado pela Livraria do Globo para organizar, junto com Mansueto Bernardi, o Almanaque do Globo, revista que apresentava matérias de história, geografia humana, gramática, literatura, crítica literária, charadas e curiosidades. Além dos textos críticos veiculados nos principais jornais e revistas do Rio Grande do Sul, João Pinto da Silva escreveu também um livro de poesia e um de crônicas. Suas principais obras críticas foram os dois volumes de *Vultos do Meu Caminho*, publicados em 1918 e 1919 respectivamente, os quais ganharam uma segunda edição corrigida e ampliada em 1926; *Fisionomia de Novos*, de 1922; e *História Literária do Rio Grande do Sul*, de 1924.

Augusto Meyer escreveu sobre João Pinto da Silva no texto *Rua da Praia*<sup>11</sup>, publicado na página 4 do Caderno de Sábado do *Correio do Povo* de 6 de janeiro de 1979:

Aos sábados, a Livraria do Globo atraía as mariposas literárias, como um foco luminoso. João Pinto da Silva, baixo, um tanto atarracado, de grossas sobrancelhas, parecia iluminar o grupo com o claro sorriso de dentes perfeitos, a ironia anatoleana, de quando em quando, anedotas literárias ou apimentadas, conforme a veia do momento. Como sabia dizer Samain, aveludando a voz, alongando as reticências de um verso caricioso... Já publicara *Vultos do meu Caminho*, *Bolhas de Espuma*, *Fisionomia de Novos* e a *História Literária do Rio Grande do Sul*. Para a crítica indígena, era um bom exemplo e um rumo traçado. Prestou um serviço enorme às letras rio-grandenses com o seu esforço voltado sempre para as coisas do Rio Grande. Possuía o dom da simpatia compreensiva e ampla visão cultural. Conseguiu levar a cabo a tarefa num ambiente de individualismo exacerbado e partidarismo estreito.

Flávio Loureiro Chaves ressalta que “João Pinto da Silva é o primeiro a adquirir uma certa consciência da função do crítico diante da literatura enquanto processo histórico” (CHAVES, 1979: XXI) e que formulou seus juízos críticos dentro de uma teoria estética, o que o isentou de uma atitude maniqueísta em relação ao processo cultural. Um exemplo disso, segundo Loureiro Chaves é atitude de João Pinto da Silva face às escolas literárias:

[...] considera prejudicial a divisão rígida entre períodos, movimentos e escolas literárias, preferindo angular o problema sob o prisma da 'rotação de fórmulas e programas', porque 'há sempre, nos períodos de transição estética, um instante em que as águas se misturam e cada um dos cursos divergentes adquire um pouco do matiz e sabor específicos do outro'. Por isto, tende a ver nas manifestações modernistas da década de 20 uma 'nova ressurreição do Romantismo' pois aí encontra como traços característicos a rebeldia de concepção, de ritmo e de sintaxe,

---

<sup>11</sup> Texto consiste em trecho de um capítulo do livro de Augusto Meyer *No Tempo da Flor*, publicado em 1966.

a visão cosmopolita dos seres e das coisas, o subjetivismo, a ânsia de exprimir o inexprimível, a versão ao espírito de ordem e medida e o contagioso entusiasmo por todas as formas de rejuvenescimento físico e moral.(CHAVES, 1979:XXI e XXII)

O texto de João Pinto da Silva intitulado *Em Louvor ao Romantismo*<sup>12</sup>, publicado em *Vultos do Meu Caminho* (primeira edição de 1919 e segunda edição de 1926) trata dessa alternância de fórmulas. O crítico inicia o texto afirmando que “Todas as literaturas, das primitivas às moderníssimas, foram e são românticas” e que as escolas literárias que se sucedem ao longo dos séculos não passam de modalidades do Romantismo. Segundo o autor, à medida que a literatura vai se tornando mais cerebral e se afastando dos instintos sentimentais, vai ocorrendo uma progressiva estagnação, surge “o fanatismo das fórmulas fixas, a submissão mecânica a regras inflexíveis”. Nesse momento é que surgem, de acordo com João Pinto da Silva, os clássicos, uma vez que o autor classifica o Classicismo como “a múmia do Romantismo”, fato que justificaria o porquê de todos os movimentos que se voltam contra essa imobilidade poderem ser considerados, ao menos no íntimo, românticos. Dessa forma, para João Pinto da Silva, “O que se convencionou comemorar como início do Romantismo, na crítica universal, assinala apenas, de fato, uma das suas fases de renascença, uma das suas inúmeras metempsicoses, a maior e mais gloriosa delas, é certo, porém não a última.”

A sucessão das escolas literárias obedeceria, assim, a um movimento pendular entre um grau menor ou maior de atuação do Romantismo, pois o clássico é, segundo o crítico, um romântico que ficou estagnado, preocupado em aprimorar os efeitos românticos dentro de regras imutáveis, até que o excesso de estagnação provoque novo movimento do pêndulo, trazendo novas e revigorantes manifestações do Romantismo. Esse movimento é constante porque com o tempo os efeitos peculiares de determinada escola “se gastam e deixam de satisfazer às exigências da época”, fazendo-se necessário o surgimento de outros processos de produção artística.

Além disso, João Pinto da Silva destaca que há nas obras literárias uma interpenetração no domínio da estética das fórmulas passadas, atuais e futuras; pois as obras inspiradas por uma determinada escola refletem também as escolas anteriores e contêm um pouco das que virão. Segundo o crítico, nos momentos de transição sempre há “um instante em que as águas se misturam e cada um dos cursos divergentes adquire um pouco do matiz e sabor específico do outro”. Assim, aquilo que é transmitido de escola para escola é, de acordo

---

<sup>12</sup> Texto transcrito no livro *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868 - 1960)*, de Flavio Loureiro Chaves, páginas 49 a 53.

com o crítico, “a essência romântica das almas...”

Flávio Loureiro Chaves chama a atenção para o fato de João Pinto da Silva conduzir, nesse artigo, sua reflexão sobre a arte moderna a uma problematização histórica; pois este afirma que as tendências literárias estavam se sucedendo com rapidez vertiginosa devido à instabilidade universal fruto dos “pavorosos anos de sangueira e destruição, que nos couberam por sorte, de 1914 para cá”. Por essa razão, a literatura naquele momento é classificada por João Pinto da Silva como “um campo arbitrário de experimentação” no qual ele vislumbra um matiz comum no que diz respeito a uma vontade geral de rejuvenescimento estético, ou, segundo sua teoria pendular, uma ressurreição do Romantismo.

No texto *A poesia nova e o Rio Grande*<sup>13</sup>, João Pinto da Silva aborda o tema do nacionalismo, já presente em Apolinário Porto Alegre e Alcides Maya como ressalta Flávio Loureiro Chaves, de uma maneira bastante inovadora.

A questão da identidade nacional não era uma preocupação recente na literatura. Apesar de aparecer com outros termos, a questão da identidade foi também um problema para os países que se unificaram mais tarde e para as colônias que se tornavam independentes. O anseio de se definir enquanto país e de se diferenciar das antigas colônias e dos países vizinhos atravessou a produção cultural, afetando principalmente a história da literatura. Por essa razão, é interessante que abramos um parêntese para observar as mudanças ocorridas com a expressão “identidade nacional” ao longo do tempo e, principalmente, ao longo da história da literatura brasileira, o que nos possibilita uma visão panorâmica daquilo que Zilá Bernd (1992:9) chama de “as dominantes literárias (convenções dominantes) do processo que vai da autonomização à construção de uma identidade nacional”, processo que apresenta “mecanismos de exclusão (ocultação ou invenção do outro) e de transgressão (resgate dos discursos excluídos ao longo deste processo).”

Nesse sentido, temos o ensaio *História da literatura e identidade nacional*, escrito por Regina Zilberman, no qual a autora traça o desenvolvimento do conceito de identidade nacional ao longo dos séculos e aponta como ele influenciou a produção literária. Segundo a autora:

[...] a história da literatura desenvolveu-se briosamente ao longo do século XIX, porque ela, até em regiões de perfil político consolidado desde o século XVII, como a França ou a Inglaterra, respondia por um anseio particular: provava que literatura

---

<sup>13</sup> Texto publicado em *Vultos do meu Caminho*, primeira edição de 1919 e segunda edição de 1926, transcrito no livro *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868 - 1960)*, de Flávio Loureiro Chaves, páginas 54 a 60.

nascera e se desenvolvera em consonância com o crescimento do lugar em que aparecia; como esse local tornava-se um país, e tinha como classe dirigente a burguesia, a literatura converteu-se na prova cabal da nacionalidade emergente, representada pelo agrupamento social mais poderoso desde o ponto de vista político e financeiro. (ZILBERMAN, 1999:26)

O anseio de independência e de prestígio tornava imperativo desenvolver uma história da literatura para atestar a existência do país, mas a tarefa não se apresentava nada fácil. Zilberman coloca que a dificuldade em elaborar uma história da literatura nacional vinha tanto do fato de a nação em si ter acabado de nascer, quanto da necessidade de se conformar aos ideais da estética romântica, a qual se apoiava na “noção de cor local”.

Assim, a presença de “cor local”<sup>14</sup> se tornou o critério segundo o qual uma determinada obra pertencia à nação em questão, o que era fundamental, visto que era por meio da literatura que “o país recebia o atestado de nação”, sendo então incluído “ao rol dos territórios civilizados e progressistas” (ZILBERMAN, 1999:27).

O conceito de identidade nacional, entretanto, não era utilizado naquela época pela historiografia brasileira, e Zilberman alerta para o fato de que o próprio substantivo “identidade” era muito pouco utilizado e geralmente significava “semelhança”.

Os autores do século XIX que viveram sob a égide do pensamento romântico não compreenderam identidade como diferença, e sim como similaridade, e talvez fosse do que eles quisessem se libertar.

“Nacional”, por outro lado, é adjetivo que freqüenta com assiduidade esses autores, bem como a maior parte dos críticos que fizeram prosperar a historiografia da literatura brasileira. (ZILBERMAN, 1999:29)

Para Zilberman, talvez fosse possível pensar o termo “caráter nacional”, bastante mencionado em ensaios da época, como equivalente à identidade nacional, mas a própria autora faz a ressalva de que o adjetivo apresenta matizes variados. Enquanto para alguns a nacionalidade estava atrelada à originalidade, para outros não havia relação entre ambas. Segundo a autora, “O primeiro brasileiro a tratar do assunto deve ter sido Gonçalves de Magalhães, pioneiro do nosso Romantismo” (1999:35), o qual se preocupou com a falta de caráter nacional na literatura produzida no Brasil.

Para Magalhães era necessário que a literatura do Brasil se tornasse verdadeiramente

---

<sup>14</sup> A expressão “cor local” é empregada aqui com o sentido de: expressão de “uma naturalidade oriunda do mundo em que o poeta habitara” (ZILBERMAN, 1999:26)

nacional, o que só aconteceria quando os poetas expressassem em suas obras algo da peculiaridade do país, algo que pudesse, enfim, distinguir a literatura brasileira da portuguesa. Dessa maneira, “A nacionalização da poesia aparece para Magalhães na condição de um programa a ser executado” (ZILBERMAN, 1999:37) e sua geração se dedica a criar a poesia nacional.

A grande dificuldade que poetas, críticos e historiadores enfrentavam para poder afirmar com certeza a nacionalidade da nossa literatura dizia respeito à língua, visto que a divisão das literaturas era feita segundo a língua na qual eram produzidas. Esse obstáculo foi superado recorrendo-se a um novo critério: a influência do clima.

A tese da influência do clima “na mentalidade e no comportamento dos indivíduos” e, conseqüentemente, nas suas produções artísticas, permitia aos historiadores da literatura reconhecer traços de “caráter nacional” em diversos textos, inclusive nos dos primeiros anos da colonização, pois estes descreviam a natureza exuberante aqui encontrada e continham, portanto, emanações da “cor local”.

Mesmo assim, o tema permaneceu bastante controverso até que, em 1847, Gonçalves Dias publica seus *Primeiros Cantos*, obra que, segundo Zilberman (1999:44):

[...] alcançou concretizar o anelo dos historiadores e críticos românticos, por extensão, da sociedade brasileira ou, ao menos, da elite dirigente, que almejava conferir ao país que se constituía um sentimento de unidade sintetizado na noção de nacionalidade [...]

Durante algum tempo a questão pareceu estar resolvida, porém, algum tempo depois, voltou à tona com José de Alencar, o qual atribui ao poeta o papel de narrar a história de seu povo e, através da linguagem, auxiliar na formação de uma nacionalidade. A postura de Alencar nos mostra que ainda predominava a ideia de nacionalidade como um objetivo a ser alcançado, como programa que os escritores deveriam seguir. Mas não tardou para que essa exigência de “cor local” fosse questionada.

Machado de Assis (1999:17-18), no ensaio conhecido como *Instinto de nacionalidade*, que se tornou célebre e ainda hoje é muito lido e citado, afirmou:

Não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o tornem homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.

O que Machado critica é principalmente o exagero de se considerar que a literatura nacional tenha de tratar necessariamente de assuntos locais para possuir caráter nacional, ou “instinto de nacionalidade” na expressão machadiana.

Entretanto, o Brasil não foi o único país em que se rendeu culto à cor local e, assim como Machado, o escritor argentino Jorge Luis Borges se viu forçado a enfrentar o tema. No ensaio *O Escritor Argentino e a Tradição*<sup>15</sup>, Borges se coloca claramente contra “a idéia de que uma literatura deva se definir pelos traços diferenciais do país que a produz” e de que “os escritores devam buscar temas de seus países” (1998:291). Para justificar sua posição, Borges coloca o exemplo de Shakespeare, também mencionado por Machado em *Instinto de nacionalidade*, e de Racine, escritores que buscaram temas fora de seus países e que nunca tiveram sua nacionalidade questionada por isso. Além disso, Borges diz ter encontrado na *História do Declínio e Queda do Império Romano*, de Gibbon a confirmação de suas opiniões:

Gibbon observa que no Alcorão, livro árabe por excelência, não há camelos; creio que se houvesse alguma dúvida sobre a autenticidade do Alcorão, bastaria essa ausência de camelos para provar que ele é árabe. Foi escrito por Maomé, e Maomé, como árabe, não tinha por que saber que os camelos eram especialmente árabes; para ele eram parte da realidade, não tinha por que distingui-los; em compensação, a primeira coisa que um falsário, um turista, um nacionalista árabe teriam feito seria povoar de camelos, de caravanas de camelos, cada página; mas Maomé, como árabe, estava tranqüilo: sabia que podia ser árabe sem camelos. Creio que nós, argentinos, podemos nos parecer a Maomé, podemos acreditar na possibilidade de sermos argentinos sem profusão de cor local. (BORGES, 1998:291-292)

A história de Maomé e os camelos é bastante emblemática, pois demonstra o quão claustrofóbica pode ser a exigência de “cor local”, podendo facilmente ser trasladada para o Brasil se trocarmos os camelos pelas palmeiras. Porém, infelizmente, a busca de uma identidade nacional na literatura via cor local ou caráter nacional não terminou e no Brasil se continuou utilizando o índio como símbolo de uma identidade nacional ou se exigindo dos poetas a descrição da exuberante natureza selvagem.

Segundo Roberto Acízelo de Souza (1999:16) no ensaio *Identidade nacional e história da literatura: a contribuição de Joaquim Norberto*: “O nacionalismo assim absolutizado conduz a uma concepção de literatura como transparência à paisagem físico-geográfica e social da nação, de que resulta um assumido conteudismo erigido em critério de valor”.

---

<sup>15</sup> Versão taquigráfica de uma aula proferida no Colegio Libre de Estudios Superiores (1953). Obra completa de Borges, volume I.

Essa postura é limitadora tanto para a literatura, quanto para o conceito de identidade nacional, uma vez que considera nacional apenas determinadas paisagens, símbolos e pessoas, em detrimento de vários outros, como o imigrante e o negro, por exemplo, os quais raramente apareciam na literatura e geralmente eram tidos como o “outro” e não como parte da nacionalidade.

Eurídice Figueiredo, no ensaio *Interações continentais: a questão da raça nas construções identitárias das vanguardas*, aborda o papel da raça como “uma categoria importante na formulação de construções de identidades pelas vanguardas dos países da América e do Caribe nas décadas de 20 e 30.” (FIGUEIREDO, 1999:85). A autora destaca “a invenção da África pelos afro-americanos e a descoberta da África pelos europeus” (idem:86) como os movimentos que contribuíram de maneira decisiva para as construções de identidade dos povos colonizados. A valorização da cultura africana foi decisiva para a formação de uma identidade negra que, ao fazer a valorização da negritude, acaba por validar a raça como critério identitário. Segundo Eurídice, a construção de identidades baseadas na raça é “uma resposta ao racismo” e enquanto houver formas de racismo, haverá esse tipo de essencialização. (1999:93)

Sobre a literatura brasileira a autora afirma:

No Brasil os modernistas da Semana de 1922 tais como Oswald de Andrade e Mário de Andrade tematizaram muito levemente o negro, outros como Raul Bopp e Menotti Del Picchia um pouco mais. Em termos de ensaio é com Casa-grande e senzala (1933) de Gilberto Freyre que revoluciona a teoria sobre a formação cultural do país, destacando a importância dos descendentes dos africanos, legado até então pouco valorizado na historiografia brasileira. (FIGUEIREDO, 1999:92)

Ao analisarmos a crítica literária das décadas de 20 e 30 do século passado, podemos constatar que, apesar de haver uma grande valorização do uso de temas regionais e de aspectos locais, o negro raramente aparece como personagem e pouco se fala sobre sua contribuição para a cultura brasileira. Uma exceção à regra é a revista mineira Leite Criôlo, publicada como suplemento literário do jornal Estado de Minas (foram 16 suplementos) no ano de 1929, a qual pregava o criolismo como movimento cultural, valorizando a província, a oralidade e tematizando o negro. Entretanto, não conseguiram fugir aos estereótipos associados ao negro, ao qual atribuíram diversos “excessos” encontrados no “caráter brasileiro”<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Sobre o modernismo em Belo Horizonte e a poética de Leite Criôlo: BUENO, Antônio Sérgio. *O*

Está ainda muito presente nessas críticas, uma visão essencialista do nacional, visão que coloca a identidade nacional como um objetivo fixo a ser alcançado literariamente. Esse conceito estanque de identidade carrega consigo armadilhas, como alerta Zilá Bernd no ensaio *Identidades e nomadismo*, razão pela qual a autora propõe sua reflexão sobre identidade a partir do conceito derridiano de identificação, o qual “contém em si a noção de processo, necessária e até mesmo indispensável quando se pretende, por uma razão ou por outra, pensar a identidade.” (BERND, 1999:95)

Voltando ao texto de João Pinto da Silva, a abordagem inovadora para a época consiste no fato de o crítico trazer para essa discussão a questão das interdependências e interpenetrações culturais. Segundo João Pinto da Silva, é louvável o esforço dos nossos modernistas “no sentido de incluir o Brasil dentro do raio visual dos brasileiros, pelo estudo dos nossos problemas, como pela estilização – digamos assim – dos nossos anseios ou motivos”. Não se trata, de acordo com o crítico de frutos maduros, mas sim de uma antevisão promissora do futuro, ainda precária, mas o suficiente para compensar alguns exageros.

Esse esforço no sentido da formação de uma literatura especificamente brasileira, não estaria de acordo, entretanto, com o espírito de Século. João Pinto da Silva afirma que:

A nossa época é de interdependências e interpenetrações gerais. Multiplicam-se, entrelaçadas, as 'ondas de influência sentimental' – como diria Cazamian – que passam dum país a outro, em todas as direções, através de fronteiras e preconceitos.

Nunca foi mais efetiva do que na hora presente, malgrado as aparências, a unidade econômica e mental do globo. (SILVA, 1979:58)

Assim, a tendência nacionalista do nosso Modernismo seria um fator de afastamento do Modernismo europeu, mais cosmopolita. João Pinto da Silva afirma que a literatura brasileira estava chegando tarde para se realizar artisticamente com traços distintivos inconfundivelmente seus, pois as infiltrações recíprocas entre os povos estariam remodelando as nacionalidades e acabando com o particularismo na arte.

Apesar disso, reconhece que os modernistas estavam contribuindo com “alguns matizes novos, sonoridades inéditas, por aqui, ao nosso velho e congenial lirismo”. Ressalta que as obras modernistas mostravam-se bastante desiguais e que havia diversas correntes a se entrecortar; mas afirma que o fato de haver dentro do modernismo correntes com objetivos contraditórios e de não haver um espírito gregário, encerrava grandes possibilidades, com a

ressalva de que até aquele momento “no Brasil todo, o modernismo vale e atrai, por enquanto, mais como intenção do que como realização.”

A visão que João Pinto da Silva tinha do momento histórico em que vivia e a forma como conseguia ver as implicações desse momento histórico nas manifestações artísticas fazem com que suas críticas mantenham sua atualidade. O questionamento da periodização da literatura em movimentos ou escolas literárias a partir de um ponto de vista evolucionista é um dos temas tratados pela historiografia literária atualmente, e a questão das interdependências e interpenetrações ocasionadas pelo encurtamento das distâncias é provavelmente o grande tópico do século XXI. Por isso, algumas afirmações de João Pinto da Silva como a de que “Todas as criaturas são peças componentes da grande máquina da Civilização, em funcionamento harmônico e ubíquo” e a de que “Nós nos estamos formando justamente na época em que os meios de comunicação, além de contínuos, são de espantosa velocidade.” parecem ter sido retiradas de algum texto atual discutindo os efeitos da globalização.

Pode parecer contraditório, portanto, que João Pinto da Silva tenha sido o primeiro crítico gaúcho a empreender um esforço de sistematização da literatura rio-grandense com a sua *História literária do Rio Grande do Sul*. Segundo Carlos Alexandre Baumgarten,

[...] a publicação, em 1924, da *História literária do Rio Grande do Sul*, que registra a primeira incursão abrangente e significativa promovida no Estado no plano da historiografia. Reeditada em 1930, com alguns acréscimos e modificações, a obra de João Pinto da Silva é, até o aparecimento da *História da literatura do Rio Grande do Sul*, de Guilhermino Cesar, em 1956, exemplo solitário de estudo de sistematização envolvendo a produção literária sulina. (BAUMGARTEN, 1997:169)

Baumgarten aponta alguns problemas de elaboração da história literária de João Pinto da Silva, tais como o uso de critérios diversos e até conflitantes no agrupamento de autores, a falta de unidade de alguns capítulos e a existência de uma série de lacunas e omissões; mas ressalta que esses problemas não retiram o valor do trabalho realizado por João Pinto da Silva, tanto pelo seu pioneirismo como pelo fato de ter resgatado do esquecimento uma série de autores até então pouco lembrados pela crítica. Além disso, Baumgarten chama a atenção para a estreita relação entre História e Literatura na obra de João Pinto da Silva, o que insere o crítico em uma tradição da historiografia literária nacional. Baumgarten (1997:175) afirma que:

Na elaboração da *História literária do Rio Grande do Sul*, a exemplo do que fizera

Sívlio Romero na História da literatura brasileira, o historiador gaúcho vale-se de um conceito de literatura em que esta é entendida como cultura, fato que lhe permite incluir em sua obra capítulos dedicados ao estudo da história do Rio Grande, da imigração alemã e italiana, da imprensa e da crítica literária. Esta articulação estreita entre História e Literatura denuncia não só a influência do crítico sergipano sobre João Pinto da Silva, como a inserção deste no âmbito de uma tradição inaugurada pelos românticos em suas tentativas de escrita de uma história literária nacional. Nesse sentido, assim como a historiografia brasileira concebida ao longo do século XIX procurava conferir uma identidade para o País, o texto do ensaísta sulino tem o objetivo de fixar a feição cultural do Estado e, por conseguinte, seu lugar no conjunto maior da Nação.

Assim, vê-se que não há contradição alguma entre o ideário defendido em suas críticas literárias e a incursão historiográfica de João Pinto da Silva, uma vez que sua história literária, ao inseri-lo na tradição historiográfica romântica ao mesmo tempo em que dialogava com o Modernismo, estava corroborando sua teoria da permanência do Romantismo. Além disso, esse conceito mais abrangente de literatura empregado pelo crítico sulino dá a sua obra um caráter de atualidade, uma vez que a nova historiografia alemã trabalha com a articulação entre os saberes. Heidrun Olinto, por exemplo, chama a atenção para a experiência atual da interdependência das diversas esferas da vida social e cultural e para o apagamento de fronteiras nítidas entre essas esferas, o que impulsionaria os estudiosos da literatura a buscar novas relações entre elas e entre o particular e o universal.

Flávio Loureiro Chaves também menciona as diversas lacunas presentes na *História literária do Rio Grande do Sul* de João Pinto da Silva, mas ressalta seu caráter pioneiro e cita o próprio João Pinto da Silva na sua intenção de que seu trabalho fornecesse “subsídios ao historiador do futuro”. Segundo Flávio Loureiro Chaves,

[...] a sua *História literária do Rio Grande do Sul* é publicada em 1924. Mas vale, definitivamente, a reedição de 1930, bastante corrigida e ampliada. Nesta segunda edição incluiu um prefácio oferecendo a síntese exemplar do que então ocorria na renovação do panorama literário sulino. Por aí se vê que, em sua personalidade, se reuniam o erudito, o leitor incansável e o observador atento que está em cima dos acontecimentos.(CHAVES, 1979: XXIII)

O teórico Siegfried J. Schmidt, propõe que uma história da literatura analise não só os textos literários, mas também “o sistema de mídia de uma sociedade, as posições sócio-políticas de quem dispõe de e controla o sistema e seus componentes, a hierarquia dos diferentes meios nesse sistema, etc.” (SCHIMIDT, 1996:124-125). Segundo o autor, a mídia deve ser estudada porque cristaliza convenções que são internalizadas pelos indivíduos, definindo, assim, a esfera do público em uma sociedade. Nesse sentido, a Editora Globo teve um importante papel na literatura rio-grandense, possibilitando a publicação de uma série de

autores locais, João Pinto da Silva inclusive. Infelizmente, pode ter exercido um papel negativo na questão da publicação de uma terceira edição da *História literária do Rio Grande do Sul* de João Pinto da Silva.

Em carta a Moysés Vellinho datada de 6 de outubro de 1949, o crítico sulino comenta:

Eis-me de novo mergulhado na insondável monotonia do meu posto...Agradeço-te, do coração, as boas notícias contidas em tua carta: aguardo os exemplares da Província e a carta da Livraria do Globo, sobre a edição dos meus livros inéditos. Compreendo as dificuldades de que se queixam as nossas casas editoras, depois da avalanche de traduções, nem sempre felizes, com que abarrotaram o mercado. Além dos dois livros inéditos, eu desejo reimprimir a Província de São Pedro e a História Literária, com modificações substanciais. Enfim, aguardo a carta do Bertaso.<sup>17</sup>

O fato é que João Pinto da Silva faleceu em Genebra, em 13 de novembro de 1950, cerca de um ano depois desta carta a Moysés Vellinho e ficamos sem essa promessa reimpressão de sua *História literária* “com modificações substanciais”.

### 2.1.1- De João Pinto da Silva a Moysés Vellinho

João Pinto da Silva era o crítico gaúcho de maior prestígio na década de 20, participou por algum tempo dos encontros na Livraria do Globo e acabou ficando amigo de Moysés Vellinho e influenciando decisivamente sua crítica literária. João Pinto da Silva identificou em Moysés Vellinho um talento promissor e, em sua *História literária do Rio Grande do Sul*, inclusive, cita Vellinho como um dos novos críticos que mereciam atenção.

Moysés Vellinho chegou a escrever algumas críticas sobre as obras de João Pinto da Silva, sempre demonstrando grande respeito e admiração por este. Em um texto publicado na coluna *Livros e autores* do *Correio do Povo* no dia 27/10/1926, Vellinho afirma:

Num dos seus raros momentos de lucidez, a Academia Brasileira de Letras serviu-se de conferir ao sr. João Pinto da Silva o disputado prêmio de erudição relativo ao concurso do ano passado, em que formaram nomes de acentuado destaque no pensamento nacional. Com o seu laudo, porém, a insigne corporação veio apenas emprestar cunho oficial à fama, já de muito decretada pelo consenso da crítica, de que o sr. João Pinto da Silva deixou de ser um escritor de significação puramente regional para se tornar uma figura de relevo na moderna literatura brasileira. Desde a

---

<sup>17</sup> A transcrição dessas cartas de João Pinto da Silva para Moysés Vellinho podem ser encontradas na monografia *Moysés Vellinho: a formação de um crítico.*, de 2006.

primeira publicação de “Vultos do meu caminho”, a autoridade do ilustre crítico rio-grandense, em matéria literária, vem se firmando e crescendo com tal segurança, que já não é fácil, hoje em dia, tratar das nossas letras contemporâneas, sem a ela recorrer como a um valioso elucidário, senão como a um argumento decisivo em apoio de tal ou qual acerto.

Mais adiante, nesse mesmo texto, Moysés Vellinho, ao elogiar João Pinto da Silva e o seu livro *Vultos do meu caminho*, diz como deve ser a crítica:

(...) a crítica, longe de se conformar com a medíocre função de polícia da literatura, subiu à culminância de uma legítima expressão de arte, numerosa e múltipla, capaz de propiciar ao autor todos os meios necessários à inteira manifestação de sua personalidade exclusivista.

E, em razão desse conceito de crítica, o crítico acaba por gostar de todos os textos sobre os quais se debruça seu pensamento, pois todos representam um caminho para suas próprias ideias, para sua própria arte. Essa “capacidade de gosto” é o que Vellinho elogia em João Pinto da Silva:

Porque, desde que não os comenta senão para despertar as suas próprias idéias, desde que não os procura senão para achar-se a si próprio, é com o mesmo carinho, a mesma hospitaleira simpatia, que o sr. João Pinto da Silva estuda pensadores e artistas, escritores maiores ou menores, poetas deste ou daquele credo, mesmo dos mais extremos e antagônicos. Aí está, pois, segredo de uma das suas mais preciosas qualidades de crítico – a sua capacidade de gosto.

Capacidade de gosto que Moysés Vellinho procurou cultivar em proveito de suas próprias críticas, visto que escreveu sobre os mais diversos autores, fossem eles conhecidos ou não dos leitores, iniciantes ou veteranos. Fez a crítica tanto de autores hoje consagrados como Érico Veríssimo e Dyonélio Machado, quanto de escritores desconhecidos como Oscar da Costa Carnal, que escreveu *Subsídios para a história do município de Erechim* e Manoel da Costa Leite, que escreveu *Apontamentos históricos sobre o exército nacional de 2ª linha*.

Ao elogiar sua forma de fazer crítica literária, Vellinho acaba se colocando como seu seguidor numa nascente tradição de críticos rio-grandenses que aos poucos ia se fortalecendo e que tinha o jornal como seu principal veículo. Mais ainda, assume também a mesma postura de João Pinto da Silva em relação aos autores novos que surgiam nas nossas letras; pois, se os irmãos Bertaso não se cansavam de publicar escritores locais, Moysés Vellinho por sua vez estava sempre pronto a lê-los e apresentar seus livros para os leitores da coluna *Livros e Autores do Correio do Povo*.

Em um texto anterior a este, também sobre um livro de João Pinto da Silva (*Correio do Povo*, setembro de 1924), o jovem crítico já havia comentado sobre o papel da crítica. Vellinho cita Wilde e Croce para afirmar que a crítica é uma arte e que não é seu papel simplesmente julgar como se tivesse a última palavra sobre os valores estéticos e tece largos elogios a João Pinto da Silva:

Pelo exercício franco e seguro da sua sinceridade e pela excelência de sua cultura literária, o sr. João Pinto da Silva alcançou impor-se como um dos críticos mais acreditados da presente geração, ao lado de Tristão de Athayde, Ronald de Carvalho, Múcio Leão, e poucos mais. Nem sei de escritor nosso que atualmente seja mais estimado no resto do país que o arguto ensaísta dos “Vultos do meu caminho”

Essa relação de amizade e admiração não ficou restrita às páginas dos jornais, estendendo-se para a vida particular. Nas correspondências de Moysés Vellinho encontram-se diversas cartas de João Pinto da Silva e é possível perceber que eles se corresponderam com certa frequência durante vários anos, mantendo viva sua amizade apesar da distância; pois, como diplomata, João Pinto da Silva acabou se afastando, primeiro do Rio Grande do Sul, e depois do Brasil.

Vemos também que, embora não dispusessem dos meios de comunicação existentes hoje, havia uma vultosa troca de informações entre a intelectualidade sulina e a da capital da República. O Rio Grande do Sul estava em alta na época, ou, como disse João Pinto da Silva: “Estamos na ordem do dia...”.

As cartas do diplomata também auxiliam a observar o amadurecimento de Moysés Vellinho como crítico; pois, embora João Pinto da Silva sempre demonstre admiração pelo amigo, podemos perceber que, com o passar do tempo, há uma mudança sutil mas significativa no papel ocupado por Vellinho nessa relação de amizade.

Nas cartas escritas em 1927 vemos que João Pinto da Silva conta notícias do Rio de Janeiro, comenta um ensaio sobre o Dyonélio Machado que Moysés Vellinho escreveu e que havia lhe enviado e incentiva Moysés a escrever logo o livro de ensaios do qual lhe havia falado. Os elogios ao jovem crítico são extensos:

Espero que te decidas a trabalhar, com afinco, no teu livro. É necessário que o publiques, para dar ao Brasil uma visão completa e exata das tuas qualidades excepcionais de crítico e de artista. O que pretendes dar a lume, é exatamente o livro que está faltando à literatura moça do Rio Grande. Ele mostrará que os nossos novos não se limitam, como aqui se julga, ao verso e à prosa de ficção.

Não tenho dúvida alguma quanto ao êxito literário. És um nome devidamente

apreciado aqui. És, dentre os novos do Rio Grande, o mais conhecido e admirado no Rio.

É importante ressaltar que, apesar dos elogios, Vellino é tratado sempre como um dos “novos”, alguém que demonstrou ter talento e alcançou algum reconhecimento, mas que ainda teria muito que apresentar para que pudesse se estabelecer definitivamente como crítico e deixar de ser uma promessa.

João Pinto da Silva incentiva Moysés Vellino a produzir “com afinco” e a publicar o livro que é necessário para mostrar a todos as “qualidades excepcionais de crítico e de artista” que ele possui. Ele insiste bastante para que Vellino realmente publique o livro e não fique simplesmente fazendo planos de um dia publicá-lo. Chega a dizer que é necessário que ele publique o livro de ensaios para mostrar que o Rio Grande do Sul não tem apenas jovens poetas e romancistas, mas também jovens ensaístas de grande valor.

Já nas cartas escritas na década de quarenta, a situação é bem diferente. Moysés Vellino já havia contribuído de maneira significativa para a literatura e para a cultura do Rio Grande do Sul e estava à frente de uma iniciativa ímpar em nossas letras: a revista *Província de São Pedro*. Então, é João Pinto da Silva que pede a interferência de Vellino junto ao Governador para conseguir uma promoção e assim evitar a aposentadoria por limite de idade. Vellino fez o que pôde para ajudar o amigo, mas o caso se mostrou um tanto complicado por causa da configuração política do momento.

Moysés não era mais um dos novos, mas procurava enviar o que estava sendo escrito aqui no Rio Grande do Sul para que João Pinto da Silva se mantivesse informado sobre sua terra natal e ficasse sabendo quem eram os “novíssimos”. O diplomata elogia alguns novos escritores e diz: “Temos o direito de esperar deles, dentro em breve, obras notáveis, que consolidarão o prestígio espiritual da nossa terra.”

Podemos notar, pelo uso da primeira pessoa do plural, que nesse momento Vellino já se encontrava no mesmo patamar que o amigo; ambos entusiastas e incentivadores da produção intelectual rio-grandense. Quem pede material escrito para o amigo agora é Moysés, solicitando a colaboração de João Pinto da Silva para a revista *Província de São Pedro*. O diplomata atendeu ao pedido de Moysés e enviou um ensaio que foi publicado em um dos exemplares da revista.

O teor dos elogios de João Pinto da Silva para Moysés neste momento é outro: “Não ignoro o que te devemos todos, como leader que és do movimento atual de reafirmação e

expansão da inteligência e da cultura do Rio Grande.”.Não se tratam mais de elogios visando incentivar um jovem pupilo, mas de elogios de reconhecimento pelo trabalho realizado em prol da cultura gaúcha.

O percurso de formação de Moysés Vellinho como crítico literário já havia sido completado. Ao longo desse percurso, a influência de João Pinto da Silva como crítico proeminente, amigo e incentivador foi fundamental.

## 2.2 - O MODERNISMO DE MOYSÉS VELLINHO

O crítico literário Moysés Vellinho e o Modernismo brasileiro vieram a público praticamente juntos. Por essa razão, não se pode analisar os textos desse crítico escritos no início de sua carreira, sem se falar do Modernismo e de como esse movimento influenciou a literatura brasileira e a rio-grandense mais especificamente.

Em se tratando da formação de Moysés Vellinho como crítico literário, pode-se dizer que tanto as renovações estéticas do Modernismo, quanto as raízes da cultura gaúcha foram influências decisivas. Ambas tiveram de ser trabalhadas nos seus textos da década de 20 e permaneceram presentes ao longo de sua carreira. Guilhermino César comentou sobre essas primeiras críticas no prefácio do livro *Aparas do Tempo*. Segundo Guilhermino, “há nessa ‘juvenília’ de Moysés o germe de suas meditações futuras, quer no plano das letras, quer no das análises históricas”. Planos estes que foram as grandes obsessões intelectuais de Vellinho durante sua vida inteira e que, muitas vezes, como no caso da polêmica com Rubens de Barcellos, acabavam se inter cruzando.

Vellinho foi responsável pela coluna *Livros e Autores* do jornal *Correio do Povo* durante a década de 20, o que lhe permitiu fazer a crítica de diversos livros publicados por autores sul-rio-grandenses, muitos dos quais começavam a se aventurar pelos meandros da estética modernista. Em uma de suas críticas (*O balanço de nossas letras, Correio do Povo* - setembro de 1924), ele aponta o caráter tateante da nossa intelectualidade, “ainda em pleno período de formação, ainda em procura de sua própria fisionomia”; e se pergunta se realmente há uma literatura rio-grandense e não apenas algumas manifestações literárias esparsas. Eis sua resposta:

Acreditando que uma literatura é, assim, um conjunto característico, solidamente cimentado, cujos pontos mais visíveis se prendem, reciprocamente pela interposição de muitos pontos menores, - acaba-se, por certo, negando, uma a uma, as interrogações propostas. Não, não temos uma literatura. O que temos é um feixe de nomes antigos e modernos, alguns sobremodo brilhantes, é verdade, um que outro significativo, mas implacavelmente solitários todos, indiferentes uns aos outros, o sentimento fechado ao ambiente moral que os cercava e os cerca, aqui surgidos como por encanto, satélites desgarrados de focos longínquos, cujo calor nem chega até nós.<sup>18</sup>

Se tomarmos o conceito de literatura que Antonio Candido apresenta na *Formação da Literatura Brasileira*, o qual justamente diferencia a literatura de meras manifestações literárias, pois considera a literatura um “sistema de obras ligadas por denominadores comuns, aspectos literariamente organizados mas que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização” (CANDIDO, 2000:18); entenderemos melhor a indagação de Vellinho e o porquê de sua resposta negativa.

O sistema literário sul-rio-grandense só começa a tomar forma com o impulso dado por Apolinário Porto Alegre e o Partenon Literário. Depois, com a insistência da Editora Globo na publicação de escritores locais e com o suporte do círculo de intelectuais que se reuniam na Livraria do Globo, é que esse sistema literário realmente vai tomando vulto. Nesse processo, foi fundamental a influência das críticas publicadas no *Correio do Povo* e, posteriormente, no *Diário de Notícias*. É por meio das críticas de João Pinto da Silva, Alcides Maya, Moysés Vellinho, Carlos Dante de Moraes, etc, que muitos dos leitores rio-grandenses ficam sabendo da Semana de Arte de 1922 em São Paulo e do desenrolar do movimento modernista pelo País.

O próprio Moysés Vellinho, apesar de ter feito o elogio do movimento que trouxe a renovação das formas em várias de suas críticas literárias, afirmou, em entrevista a Ligia Chiappini Moraes Leite (1972), que não houve Modernismo no Rio Grande do Sul. Isso pode parecer contraditório se considerarmos que ele escreveu em um texto intitulado *O sonho dos modernos*, publicado no *Correio do Povo* em janeiro de 1924:

Sinto que uma fresca viração, carregada de fortes perfumes, começa a encrespar a superfície morta do Tapará mental a que nos reduzimos. A nossa literatura se movimentou. Abrem-se-lhe as janelas de par em par. Entra-lhe ar e luz. Sacode-a o pó dos seus ídolos, espantados de tanto barulho. Reconsideram-se valores. Discute-se. Há luta. E a luta sempre é fecunda, senão de si própria, ao menos pela reação que

---

<sup>18</sup> DELFOS, Acervo de Moysés Vellinho – T0030, 10a

provoca.<sup>19</sup>

Mas o que temos que considerar é que negar a existência, aqui no Rio Grande do Sul, de um Modernismo como foi o paulistano, não é o mesmo que negar uma atmosfera de renovação que foi penetrando aos poucos e que acabou provocando mudanças profundas na estética literária.

É essa atmosfera de renovação que Vellinho elogiou, pois acreditava que traria novos ares para a nossa literatura, auxiliando os artistas a encontrar o próprio ritmo, um ritmo que viesse da nossa terra. Por essa razão, condenava a mudança que viesse simplesmente como mudança, sem objetivos além de chocar e de ir contra o antigo. Esperava que o “sonho dos modernos” tomasse forma, buscasse uma harmonia própria e desse resultados consistentes e duradouros.

Mas me parece que a justificativa dos novos será mais alta. Não residirá tão só nas vantagens do movimento como simples movimento, como determinante meramente casual de acidentes felizes, - mas como expressão de uma consciência ou de um pensamento, que se ainda não está bem definido, aos poucos, se há de definir e conformar.

Nesse mesmo texto, Moysés Vellinho faz uma crítica a Graça Aranha e a Ronald de Carvalho; ao primeiro por não ter demonstrado em sua conferência na Academia Brasileira de Letras ser o guia espiritual consistente que se esperava, e ao segundo por ter se deixado levar longe demais pela influência dos poetas europeus e tematizar assim uma modernidade que ainda não representava a realidade brasileira.

doutrinária e inconveniente em certas insinuações, veio apenas acirrar a confusão, e desapontar-nos. Provocou protestos de gregos e troianos e fez que o sr. Ronald de Carvalho, infinitamente atrapalhado, espantasse os seus próprios “Epigramas”, risonhos e claros, ameaçando-os com bofetadas, pontapés, apitos e buzinas. O sr. Ronald por certo está equivocado. O céu que nos impressiona ainda não foi tarjado pelo fumo das fábricas. É limpo e azul. Nem os nossos túneis são simétricos, nem iluminados a eletricidade: ainda são escuras picadas, que sacis e lobisomens bombeiam. O sr. Ronald de Carvalho confundiu-se; ouvindo o monótono rechinar das carretas nos caminhos tortuosos, pensou no arquejar vertiginoso das locomotivas voando sobre a paralela dos trilhos. Veja bem o admirável poeta que, se ainda sonhamos o nosso Mistral, não podemos comportar um Verhaeren. Ainda vamos ao sabor de Ruskin, que desconfiava do progresso e detestava as tabuletas...

---

<sup>19</sup> DELFOS, Acervo de Moysés Vellinho – T0030,

Apesar dessas críticas, Vellinho exalta ambos como impulsores de um movimento que se ainda não se mostrava claro, trazia grandes esperanças.

Um aspecto do Modernismo que foi bem aceito por Moysés Vellinho e pela maioria dos críticos rio-grandenses foi a questão do nacionalismo, do voltar-se aos temas e a linguagem locais. No Rio Grande do Sul a crítica modernista fez o elogio do uso de paisagens locais e o imigrante começou a aparecer na literatura, ainda mais como paisagem do que como voz atuante, conforme se observa na crítica de Paulo Arinos, publicada no jornal *Correio do Povo*, de 11 de maio de 1925, na seção *Livros e Autores*, na qual faz o elogio do livro de estreia de Olmiro de Azevedo intitulado *Veio d'água*<sup>20</sup>:

[...] E o que vê são as fartas lavouras que descem da montanha aos trambolhões e de repente estacam na escarpa pedregosa do caminho. São os pomares bambos de frutos amarelos e escarlates sob o enxame dourado das vespas e abelhas. São as parreiras salpintadas de verde-rama, que, à tardinha, quando o vento se recolhe, deitam perfumes que dão vontade de pecar...É a morada sóbria do italiano, paredes e telhas de tábuas, tudo preto do

[...] o seu discurso da Academia de Letras, contraditório nas suas bases, vago na sua parte tempo. E é o colono, com doze, quinze, dezoito filhos, tressuando vinho e saúde, vendendo as suas colheitas e enriquecendo.

Esse ambiente de pura écloga, que é a Serra, na altura em que se fixou a colonização italiana, o sr. Olmiro de Azevedo começou a revelar ao Rio Grande, através do verso.

Podemos observar que o crítico vê com bons olhos o uso da paisagem local, pois este possibilita ao poeta “revelar ao Rio Grande, através do verso” o ambiente da Serra; ou seja, através da poesia de temática local, a região começa a existir literariamente.

A importância dada pelo crítico ao fato de um local existir literariamente pode ser constatada na crítica publicada em 17 de setembro de 1926, também na seção *Livros e Autores* do jornal *Correio do Povo*, na qual afirma:

Literariamente, o Brasil não existia para os nossos sentidos. Um escritor que outro, mais audacioso, logrou chegar-lhe bem perto, e mesmo apalpá-lo. [...]

Tínhamos apenas a compreensão do Brasil. Compreensão mais ou menos política e geográfica. O Brasil era a nossa pátria, imensa, estirada em serras, florestas e planuras, [...]

Já o compreendíamos. Faltava-nos senti-lo. Já lhe tínhamos dado a inteligência. Faltava-nos dar-lhe também o instinto.

Essa necessidade foi que inspirou e conduziu os poetas novos, no seu empenho renovador. Assim que, contravindo à lição de Graça Aranha, mestre complicado e difícil, entre cujos postulados vem o de fugirmos às solicitações do meio, mediante

---

<sup>20</sup> *Veio d'água* foi publicado pela Livraria do Globo em 1925.

uma formal reação da cultura, - contravindo a essa lição, escancararam os sentidos ao barbarismo da terra, e embebedaram-se de ar e de sol. Então, viram e ouviram o Brasil – um Brasil todo verde e amarelo, sacudido por sambas, maxixes, cateretês. Então, descobriram o Brasil, para a vida dos sentidos.

Essa crítica foi escrita a respeito da publicação do livro *Borrões de verde e amarelo* de Cassiano Ricardo (pela Novíssima Editora, São Paulo, 1926), um dos autores que, segundo Paulo Arinos, estaria nos auxiliando a descobrir o Brasil “para a vida dos sentidos”.

Voltando ao Rio Grande do Sul do início do século XX, é importante termos em mente que a questão da identidade também fazia parte da discussão acerca do Regionalismo, como bem o comprovam os textos da polêmica entre Rubens de Barcellos e Paulo Arinos. Havia uma necessidade premente de se redefinir o papel do Rio Grande do Sul dentro da nação e da literatura rio-grandense face à literatura nacional. Assim, durante determinado período tanto o Modernismo quanto o Regionalismo rio-grandenses estavam imbuídos do mesmo intuito de redefinir a identidade na literatura. Além disso, a Revolução de 23 tinha acendido a chama do gauchismo, fator que, aliado à identificação de parte dos novos escritores regionalistas com o Modernismo, resultou num sopro de renovação para o Regionalismo com escritores como Darcy Azambuja e Vargas Neto. Porém nem todos os escritores regionalistas aderiram às renovações estéticas e alguns como Roque Callage, por exemplo, criticaram a nova tendência.

Nos textos de Moysés Vellinho é possível identificar a aceitação desse viés nacionalista através do elogio àqueles escritores que conseguem dar voz e cor ao homem e aos ambientes rio-grandenses. Ambientes que não se restringiam mais às coxilhas, que subiam a serra e adentravam as cidades.

Em uma crítica sobre um livro do poeta Olmiro de Azevedo, por exemplo, (*Correio do Povo*, 11 de maio de 1926 - *Livros e Autores* - Olmiro de Azevedo: “Veio d’água”) Moysés Vellinho saúda o poeta por ter se libertado das amarras formais e ter saído “em busca de um novo ritmo, marcado pelas vozes e acentos da terra que nos rodeia.”. Completa o elogio ao sr. Olmiro de Azevedo dizendo: “Esse ambiente de pura écloga, que é a Serra, na altura em que se fixou a colonização italiana, o sr. Olmiro de Azevedo começou a revelar ao Rio Grande, através do verso.”

Considerando-se que o ambiente da serra gaúcha e da colonização italiana raramente apareciam na literatura rio-grandense naquele momento, entende-se por que Moysés Vellinho valoriza tanto o fato de Olmiro de Azevedo estar revelando ao Rio Grande esses espaços. Temos um poeta rio-grandense fazendo uma poesia que poderia ser considerada modernista

do ponto de vista formal, mas que ao mesmo tempo pode ser tida como uma obra regionalista por retratar a realidade do interior do Rio Grande do Sul em suas peculiaridades.

Já em um texto sobre um livro de Cassiano Ricardo, Vellinho critica o poeta por não ter se libertado totalmente dos dogmas parnasianos:

O sr. Cassiano Ricardo, que, outrora, pagando o seu tributo ao momento literário, rendeu fervoroso culto ao dogma parnasiano, ainda não teve coragem de romper, de todo, com o passado. A cada instante, se vê tentado pela música solene e compassada dos metros oficiais, e nem sempre sabe fugir-lhe à sedução. É assim que, por vezes, uma imagem, uma idéia, cheias de novidade e de frescura na sua concepção, se mostram como já sabidas, só porque, ao revés de apresentá-las na sua primitiva nudez, o poeta teve o cuidado de cobri-las com o manto pomposo de um alexandrino<sup>21</sup>.

O uso de uma linguagem desnecessariamente pomposa foi sempre criticado por Vellinho. Esse era, aliás, um dos aspectos que condenava em Alcides Maya, pois acreditava que a linguagem do escritor era forçada e não combinava com a temática do campo.

Através dessas críticas, pode-se ver que Moysés Vellinho enfrentou abertamente a questão das mudanças que estavam ocorrendo na literatura, sem incorrer nas armadilhas do elogio sem critério, do gosto fácil e do “achismo” inconsequente. Para ele, eram salutares as mudanças que auxiliassem a revelar literariamente o Brasil para os nossos sentidos. “Então, viram e ouviram o Brasil – um Brasil todo verde e amarelo, sacudido por sambas, maxixes, cateretês. Então, descobriram o Brasil, para a vida dos sentidos.”

Moysés Vellinho contribuiu para o desenvolvimento desse Modernismo e, por que não, que foi um modernista à sua maneira. Isso é possível porque Vellinho sempre se mostrou contrário aos rigores aprisionantes do Parnasianismo e porque encarava a atmosfera de mudança que se instalou no Rio Grande do Sul com simpatia e otimismo. Além disso, participou do Modernismo ao criticar positivamente os poetas e prosadores sul-rio-grandenses que buscaram novas formas e novos ritmos, principalmente quando o crítico enxergava uma identificação entre a forma e a temática apresentada.

Não podemos esquecer, entretanto, que Moysés Vellinho foi também um historiador. Dedicou grande parte de sua vida a pesquisar a formação e a cultura rio-grandenses, e isso se refletia em suas críticas literárias. Ao analisar uma obra, estavam presentes o leitor exigente, o amante da boa literatura e o historiador. Isso adquire grande importância quando analisamos

---

<sup>21</sup> *Correio do Povo* de 17 de setembro de 1926 - Livros e Autores – Cassiano Ricardo, “Borrões de Verde e Amarelo” DELFOS, Acervo de Moysés Vellinho – T0030, 39a

os textos em que o crítico sulino fala sobre o Regionalismo e sobre o gaúcho e também ao se analisar a posição de Moysés Vellinho frente ao Modernismo.

Como historiador, Vellinho fazia parte da vertente lusitana em oposição à vertente platina. Ele acreditava que o Rio Grande do Sul tinha uma identificação com o restante do país, era contra o separatismo e apontava as diferenças entre o gaúcho rio-grandense e o *gaucho* platino. Escreveu sobre o assunto em diversas ocasiões, deu parecer contrário, como membro do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, à construção de estátua de Sepé Tiaraju, por acreditar que não se podia elevar ao posto de herói nacional alguém que lutava contra a colonização portuguesa, posição que rendeu uma longa polêmica entre Vellinho e Mansueto Bernardi. Ao mesmo tempo, ele exaltava as peculiaridades do povo rio-grandense e afirmava que as diferenças regionais, subordinadas ao denominador comum da cultura luso-brasileira, contribuíam para o desenvolvimento da nação, e não para sua desagregação. Tendo isso em vista, fica mais fácil compreender por que o viés nacionalista do movimento Modernista é bem aceito pelo crítico e por que esse sentimento nacionalista acaba migrando para um Regionalismo já existente, que ganha novo fôlego.

Uma crítica de Moysés Vellinho publicada em novembro de 1927, no *Correio do Povo*, intitulada *O ideal do Romantismo e a nova geração*, é particularmente interessante para a análise porque nela podemos ver duas questões importantes sendo abordadas: o Modernismo e sua relação com as correntes literárias que o antecederam. Segundo Vellinho:

Através da sociedade, do homem, da natureza – o romantismo como que se “localizou”, caracterizando-se diversamente, segundo o ambiente em que medrava, contrariamente ao classicismo, que, armado de elementos abstratos, não tinha raízes locais.

Sob tal aspecto, a escola de Hugo nada mais é que um retorno à tradição medieval. Estava de pé a sábia lição dos antigos trovadores e novelistas, que só conheciam a arte que o próprio meio lhes impunha.<sup>22</sup>

Fica clara a valorização do crítico ao uso de elementos locais na literatura, mas mais interessante é o fato de Vellinho fazer uma ligação entre o Romantismo e a tradição medieval, pois pode-se inferir disso uma concepção de história da literatura feita de idas e vindas, de linhas de continuidade e de rupturas. Isso se confirma logo em seguida no texto do crítico quando ele faz uma aproximação entre o Romantismo e o Modernismo: “Que conclusões se podem tirar daí, com referência a nossa história literária? Sem paradoxo, não é verdade que só agora, com o atual movimento de renovação estética, o ideal romântico triunfou entre nós?”

---

<sup>22</sup> DELFOS, Acervo de Moysés Vellinho – T0030,

O ideal romântico ao qual o crítico se refere é “a adaptação da literatura às condições físicas e morais do nosso meio”. Trata-se de uma caracterização abrangente, ou “larga” para usar as palavras do autor, mas que lhe permite unir fios antes isolados da nossa história literária, possibilitando assim interpretações diferentes das tradicionalmente dadas. Um exemplo disso é a afirmação que Vellinho faz a seguir:

Foi Euclides da Cunha, o nosso maior romântico, que empreendeu a primeira investida vitoriosa no sentido da localização da nossa literatura. Sem modelo, sem mestre, ele escreveu com o sumo da terra o primeiro livro brasileiro. E por maiores que sejam as suas audácias de estilo e de imaginação, elas nunca desbordam as medidas que lhes impõe o nosso ambiente, nem desgarram da direção que a nossa índole coletiva lhes aponta.

Não são, pois, “Os Sertões” que marcam no Brasil, o início da vitória do romantismo, dentro da larga caracterização com que procurei assinalá-lo?

O fio que o crítico desenrola une a tradição do trovadorismo medieval ao Romantismo francês de Victor Hugo, o qual chega ao Brasil pelas mãos de Gonçalves Dias, Alencar e Castro Alves, passando por Euclides da Cunha e chegando finalmente à nova geração. E o crítico encerra o texto falando dessa nova geração:

Mas a atual geração é romântica não apenas pela sua finalidade de emancipação e integração, mas também pelo seu irreverente desempenho de forma e mais ainda pelo flagrante lirismo da sua obra literária, já numerosa e crescente. Acredito mais no romantismo de hoje do que no do século passado, porque só agora parece termos encontrado a fórmula conciliatória entre a liberdade na arte e as limitações do seu ambiente.

Essa defesa da continuidade de traços de um Romantismo que vai se renovando e se reinventando ao longo do tempo une a crítica de Moysés Vellinho à de João Pinto da Silva, demonstrando que assim como este, Vellinho não via a literatura brasileira como uma sucessão de escolas literárias sem conexão umas com as outras e sim como algo complexo e interligado, com importantes linhas de continuidade. A visão que Moysés Vellinho teve do Modernismo, expressa em suas críticas literárias da década de 20, ao não ficar presa a uma divisão estanque da literatura brasileira em períodos/ escolas literárias, fornece um material extremamente rico para o historiador da literatura atual, uma vez que indica possíveis caminhos interpretativos, formas de lidar com a periodização literária sem ficar preso a uma visão substancialista, linear e totalizante. Além disso, as críticas de Moysés Vellinho também comprovam a afirmação de Flávio Loureiro Chaves a respeito da obra de João Pinto da Silva, de que “hoje já não é mais possível aceitar pacificamente o velho lugar-comum de que o

Modernismo teria ingressado tarde no Rio Grande do Sul” (CHAVES, 1979:XXIII). A crítica literária rio-grandense estava ao pé dos acontecimentos, atualizada com as tendências de renovação e pronta a dar sua interpretação ao movimento que despontava no cenário nacional. Uma interpretação muitas vezes rica e repleta de possibilidades de análise como a presente na crítica de Moysés Vellinho *O ideal do Romantismo e a nova geração*.

### 2.3 – O MODERNISMO DE MANUEL BANDEIRA

Luis Augusto Fischer chama a atenção para o fato de que nas últimas décadas tem-se pensado a história da literatura brasileira do século XX tendo o Modernismo paulista como o “centro indesmentível, absoluto, inquestionável, em torno do qual tudo girou” (FISCHER, 2004:75). Essa visão pode se mostrar bastante excludente na medida em que ignora as singularidades das diversas regiões brasileiras, excluindo linhas interpretativas potencialmente interessantes como a proposta por Fischer de que:

[...] enquanto o Modernismo paulista, de um modo que é um sintoma de luta pelo poder simbólico no plano nacional, se erigiu, se inventou como uma oposição ao Parnasianismo, cujo centro era o Rio da Primeira República, o Modernismo no Rio Grande do Sul, por vários motivos (que incluem o temperamento da cultura local, mais próximo do estilo hispano-americano de ver as coisas), foi um desdobramento do Simbolismo.(FISCHER, 2004:75)

O fato de que nem Mário de Andrade nem Oswald tiveram afinidade com a estética simbolista, ao passo que no Rio Grande do Sul a maioria dos poetas modernistas havia namorado antes com o Simbolismo parece corroborar essa tese. No meio do caminho entre esses dois extremos temos uma figura de fundamental importância para a nossa literatura e também para o próprio Modernismo: o pernambucano Manuel Bandeira.

Bandeira ocupou uma posição singular no Modernismo. O fato de ter ele sido um pernambucano que vivia no Rio de Janeiro, de ter simpatizado com o Simbolismo em determinado momento de sua carreira e de ter se juntado aos modernistas paulistas, confere ao poeta uma visão diferenciada desse movimento. Com suas crônicas publicadas em diversos periódicos importantes tanto do Rio de Janeiro como de outros estados, deu o testemunho de uma época e fez um balanço bastante sutil e refinado das nossas letras.

Em 1966, nas comemorações dos oitenta anos desse poeta, Carlos Drummond de Andrade organizou uma seleção de crônicas de Bandeira até então inéditas em livro chamada *Andorinha, Andorinha*, que foi publicada pela Livraria José Olympio Editora.

Escreveu Drummond na orelha do livro:

Prosa de Manuel Bandeira, datada de 1925 a 1965: faixa de quarenta anos, ao longo da qual o poeta freqüentou exposições de arte, foi ao teatro, ao cinema e principalmente a concertos; leu muitos livros, lidou com pessoas muitas, presenciou muitos acontecimentos, e tudo referiu no comentário lúcido, sagaz, bem humorado, generoso ou rigoroso conforme lhe ditavam a consciência intelectual e o entranhado sentimento humano. (1966)

A compilação feita por Drummond explicita essa lucidez apurada e a penetração da análise de Bandeira. Os textos foram agrupados nos seguintes blocos temáticos: *1ª Pessoa do Singular, Arte para os Olhos, Ouvinte de Música, Cineminha, Tardes e Noites na Academia, Conversa de Professor, Leitura Pede Simpatia, Negócios de Poesia, Joanita e Outros, Da América, do Mundo, De Vário Assunto, Leves e Breves*.

Recentemente, a editora Cosac Naify publicou um belo volume com crônicas inéditas de Manuel Bandeira escritas entre 1920 e 1931. Esse volume, o primeiro de outros que virão, veio complementar o trabalho de Drummond em *Andorinha, Andorinha* e constitui fonte preciosa para quem aprecia a prosa elegante do escritor pernambucano e para os pesquisadores de nossa história literária.

Salta aos olhos a grande variedade de assuntos, a linguagem coloquial, o texto escrito como se fosse uma conversa com o leitor, criando com este uma grande cumplicidade. Sobre todas as coisas que comenta, Bandeira apresenta uma atitude bastante honesta, fugindo ao senso comum e sendo coerente com os seus pontos de vista. Coloca-se veementemente contra os exageros de toda ordem e admira, sobretudo, os artistas que demonstram ter personalidade, sejam eles deste ou daquele movimento estético. Isso faz com que critique, em uma crônica de outubro de 1921, os “velhos hábitos parnasianos”, mas logo em seguida faça a seguinte ressalva:

Falei, há pouco, em hábitos parnasianos; deveria ter dito pós-parnasianos, porque, na realidade, se trata de vícios e mazelas, nascidos da corrupção da escola. Bilac, Raimundo e Alberto de Oliveira são autores de uma obra equilibrada e harmoniosa. (BANDEIRA, 2008:17)

Podemos perceber que Bandeira não comete o pecado da generalização redutora, não

coloca todos os poetas parnasianos numa mesma vala comum como se fossem todos do mesmo quilate e como se essa escola não tivesse produzido nada que prestasse. Ao contrário, demonstra ser capaz de enxergar os diferentes matizes da questão e saber, acima de tudo, reconhecer o talento de um artista. Mais adiante, na mesma crônica, ele continua: “Foi bela a liturgia dos primeiros mestres parnasianos, honra lhes seja! Mas para os acólitos as fórmulas não tinham sentido, e acabado o ofício, veio o foguetório no adro, o pó-pó-pó, e ainda hoje anda gente retardatária de nariz para o ar...” (BANDEIRA, 2008:18)

A distinção entre parnasianos e pós-parnasianos feita por Bandeira pode ser lida como uma distinção entre criadores e imitadores, entre aqueles que são genuinamente artistas e os que gostariam de ou fingem sê-lo.

Parece ser um acontecimento bastante comum na história da literatura esse surgir aparentemente espontâneo de algo novo que em seguida é intensamente copiado até chegar ao limite e ser substituído por algo novo ou por um antigo renovado. De tempos em tempos surgem grandes poetas, verdadeiros “voyants”<sup>23</sup> que catalisam o sentimento de uma época, sendo em seguida imitados por dezenas de escritores menores que não possuem tanto talento quanto quem os inspirou, nem personalidade suficiente para imporem à técnica, de forma que as fórmulas por eles usadas aparecem em toda sua nudez como simples fórmulas. Chega-se então a tal ponto de saturação que a única coisa a fazer é ecoar o que Bandeira (2008:219) afirmou sobre a poesia modernista na crônica *Os poetas e os seus intérpretes*, de 1929: “se precisa urgentemente fazer outra coisa”.

Levando adiante esse raciocínio poderíamos concluir que os escritores são as grandes fontes de inspiração para outros escritores, muito mais do que escolas literárias, manifestos, gosto da época, etc. Muitas vezes, porém, a ideia que nos é passada difere bastante disso. No texto de apresentação do livro *Andorinha, Andorinha*, por exemplo, é dito que: “já desde 1912, Manuel Bandeira empregava o verso livre, antecipando-se a uma das mais caras conquistas dos modernistas de 22.” (Nota da Editora, 1966:XIV). Ora, se Bandeira não apenas usava como também defendia em suas crônicas o uso do verso livre muito antes de 22, então por que a conquista foi atribuída apenas aos “modernistas de 22”? Outra coisa, tendo o poeta pernambucano participado da Semana de Arte Moderna ativamente, por que ele não é tido (ao menos é o que o texto dá a entender) como um “dos modernistas de 22”? Por ser moderno antes que houvesse o Modernismo? Por suas críticas posteriores ao Modernismo?

---

<sup>23</sup> Termo usado por Rimbaud na sua famosa *Lettre Du Voyant* de 1871.

Nada disso fica claro no texto em questão, que mais adiante afirma que essa ‘antecipação’ do poeta de “determinados conceitos do Modernismo” fez com que viesse “a merecer mais tarde o cognome de São João Batista do Modernismo, que lhe foi dado por Mário de Andrade” (idem, XIV).

Chamar Manuel Bandeira de São João Batista do Modernismo é diminuir duplamente a importância do poeta para a literatura brasileira; primeiro ao ver suas inovações poéticas através de uma leitura retrospectiva que tem a Semana de 22 como marco e filtro; segundo por restringir o escritor ao âmbito do movimento modernista, ignorando a imensa independência intelectual do poeta.

É importante ressaltar que a trajetória do escritor rumo ao uso de formas mais ‘modernas’ se deve muito mais a suas buscas e inquietações enquanto poeta do que à influência do Modernismo paulista, e que Bandeira fez diversas críticas ao Modernismo quando este chegou a uma fase de excessos e lugares comuns. Um exemplo disso é o texto publicado n’*A Província*, em nove de novembro de 1928, intitulado *Um caso a parte*, o qual inicia com a seguinte frase: “As novas formas de arte designadas de modernismo por aqueles que as praticam e de futurismo pelos que não as aceitam estão tomando conta de tudo...” (BANDEIRA, 2008:143).

Ao longo do texto vemos que esse “tomar conta de tudo” não é algo bom, visto que a disseminação acabou sendo uniformizadora. O que Bandeira define como representativo dessas “novas formas de arte” é:

As linhas retas, os planos sem ornatos na arquitetura (já lhes chamaram de estilo simples e sem graça); o verso livre, a abolição da rima, a ausência de nexos sintáticos, o *surréalisme* na poesia; a deformação, os erros voluntários de perspectiva e desenho na pintura e na escultura; (BANDEIRA, 2008:143)

As técnicas e formas citadas não são um problema em si e o próprio Bandeira as utiliza em seus poemas. O que o incomoda é o uso da fórmula simplesmente pela fórmula, sem agregar personalidade e sentimento. Ele diz achar “um certo sabor” nos poemas dos iniciadores do Modernismo, mas que raros são os novos que souberam agregar algo de seu aos processos recentes. Sua insatisfação é tamanha que ele chega a afirmar: “O modernismo era suportável quando extravagância de alguns. Agora é a normalidade de toda a gente. Então, depois que reinventaram a brasilidade, a coisa tornou-se uma praga.” (BANDEIRA, 2008:143)

Depois dessas críticas o poeta se refere diretamente ao “caso à parte” que dá nome ao texto. A exceção à falta de personalidade nas artes atuais que tanto está incomodando o escritor veio de sua terra natal, Pernambuco, que segundo Bandeira (2008:144) “neste último ano forneceu duas revelações interessantíssimas, uma na poesia, outra na pintura: os senhores Ascenso Ferreira e Cícero Dias.”

Ascenso Ferreira chamou a atenção de Bandeira pelo fato de ter aproveitado elementos musicais regionais (“toadas folclóricas, ritmos poéticos de emboladas”) em sua poesia, tendência bastante elogiada por Bandeira também em outros textos, uma vez que vê com bons olhos a influência da música na poesia. Mas quem o poeta mais elogia no texto em questão é Cícero Dias, cuja obra Bandeira descreve com tamanho entusiasmo que fica evidente a enorme admiração que as pinturas lhe despertaram. É que Cícero Dias possui de sobra o que falta aos “meninos” que o poeta critica, tem uma abundância de personalidade e de inspiração que transbordam em suas pinturas e que tornam a técnica uma questão secundária, como coloca Bandeira citando Lasar Segall (2008:144):

Cícero Dias é uma criança. Pinta como uma criança. Mas nas coisas dele eu sinto aquela necessidade de expressão que é para mim o elemento mais comovente na obra de arte. Tem uma grande poesia, muita imaginação e a par disso “é o mais brasileiro de todos”. Que importa a técnica ao lado dessas qualidades? Uma boa técnica pode despertar a minha admiração, porém só a poesia nascida daquela necessidade de expressão tem força para suscitar em mim o êxtase diante de uma obra de arte.

O artista que consegue “impor o seu mundo interior” é o que Bandeira mais admira, não importando o fato desse artista pertencer a este ou àquele movimento estético. Isso fica bastante claro quando comparamos algumas das crônicas de Bandeira, como aquelas em que tece suas críticas ao Parnasianismo (ou “pós-parnasianismo”) e ao Modernismo, as quais, apesar de tratarem de escolas distintas e até certo ponto antagônicas, demonstram certo paralelismo.

Através da visão crítica do poeta podemos observar que na sua opinião tanto o Parnasianismo quanto o Modernismo tiveram bons escritores ou pelo menos escritores cuja obra possuía “um certo gosto”, mas também que tiveram uma fase em que suas escolhas formais se massificaram e que escritores medíocres ganharam espaço simplesmente por escreverem conforme a estética que era valorizada no momento.

Por essa razão, Bandeira não se deixa enganar nem por críticas nem por elogios fáceis e confia no seu gosto e na sua capacidade de apreciação técnica para formular uma opinião

própria a respeito de artistas e de suas obras, quer estes estejam ou não na moda, principalmente quando se trata de poetas como afirma na crônica intitulada *O mito Picasso*, publicada no *Diário Nacional* de 26 de julho de 1930 (2008:360):

Só há uma cousa no mundo, fora do domínio do estrito paladar, em que eu me sinto seguro do meu gosto: a poesia. Não quero dizer com isso que o considere superior ao dos outros. [...]

Quando digo que me sinto seguro do meu gosto, quero apenas significar que sou capaz de gostar de qualquer poema tão-somente por mim. Será um poema talvez detestável no consenso de toda a gente que entende de poesia: se gosto, sei sem sombra de dúvida que gosto, e posso dizer como na modinha: gosto porque gosto, porque é meu gosto gostar.

Na crônica *Poetas por poetas...*, publicada no *Diário Nacional* de 21 de junho de 1930, Bandeira elogia a escolha do poeta Guilherme de Almeida para ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Bandeira (2008:348) afirma que “pode-se gostar ou não da qualidade poética, da sensibilidade e do lirismo de Guilherme de Almeida”, mas que “ninguém lhe pode razoavelmente contestar o título de grande artista”.

O poeta pernambucano justifica sua afirmação analisando o trabalho com o ritmo em alguns trechos de poemas de Guilherme de Almeida, o qual, segundo Bandeira (2008:349), “brinca com todos os recursos de técnica já conhecidos, inventa a cada passo novas combinações surpreendentes, faz o que quer”. Aqui é interessante ressaltar a distinção que Bandeira faz entre artista e poeta, sendo o artista aquele que sabe trabalhar a técnica para melhor servir a seus propósitos, cabendo ao poeta a parte da sensibilidade, do sentimento. Não que Bandeira acredite que se possa separar a técnica do sentimento, visto que em crônica de setembro de 1925 disse:

A propósito de música, poesia e artes plásticas é comum ouvir falar em forma, técnica, arte como puras realidades físicas e estas palavras aparecem na linguagem de quem assim as emprega como esvaziadas do seu conteúdo espiritual, indispensável ao verdadeiro conceito delas. Existe na forma uma realidade ideal subjetiva que escapa a essa gente. [...] A técnica, como a arte, é essencialmente expressiva. (2008:87)

A intenção de Bandeira ao fazer a distinção entre artista e poeta ao falar sobre Guilherme de Almeida parece ser a de justificar sua opinião de que a Academia acertou ao escolher o poeta para ocupar a cadeira “colocada sob a evocação de Gonçalves Dias e já ocupada por Bilac e Amadeu Amaral” (2008:348); pois mesmo quem não aprecie a poesia de Guilherme de Almeida como Bandeira aprecia, pode admirar sua grande habilidade técnica.

No entanto, Bandeira não deixa de elogiar também a sensibilidade poética de Guilherme de Almeida, terminando a crônica da seguinte maneira:

Propositadamente falei aqui só do artista. Para a glória do poeta bastaria aquela imagem comovida da sóror Dolorosa, lembram-se?quando a monja transpõe pela primeira vez o vestibulo do Eleito:

Meu coração fugiu do peito:  
foi nos meus joelhos que o senti!

Esse coração batendo nos joelhos é uma das cousas maiores que eu conheço em poesia. (2008:351)

O conteúdo dos textos de Bandeira nos permite perceber que o poeta se encontrava em uma posição bastante privilegiada para analisar o meio artístico nacional. Com uma carreira já consolidada na poesia (*A Cinza das Horas*, seu primeiro livro, é de 1917, mas no período que vai até a década de 30, inclusive, temos também *Carnaval* em 1919, *Ritmo Dissoluto* em 1924, *Libertinagem* em 1930 e *Estrela da Manhã* em 1936) e escrevendo para os melhores jornais e revistas do Rio de Janeiro, a qual, por mais que os paulistas esperneassem, ainda detinha o posto de capital cultural do país, Bandeira estava sempre no centro dos acontecimentos culturais, fossem eles a temporada musical do Municipal, o Salão da Escola de Belas-Artes, as estreias nos cinemas dos primeiros filmes falados ou as estreias de novos escritores.

Ainda assim, o escritor se dizia um provinciano, se bem que para ele o termo tinha um sentido próprio. Tratou do assunto em mais de uma crônica. No texto *Um belo exemplo que A Província está dando*, publicado em novembro de 1928 no próprio jornal *A Província*, Bandeira (2008:147) discorre sobre as sutilezas de interpretação dos termos provinciano e provincianismo e afirma que, apesar de serem empregados geralmente em sentido pejorativo, se considerarmos que o provincianismo equivale a “maneiras de pensar, de sentir próprios da província”, então “é evidente que há bom e mau provincianismo”.

O poeta alerta para o fato de que é muito fácil acusar os outros de provincianismo, mas que, muitas vezes, tudo não passa de uma questão de ponto de vista e exemplifica com a questão das transcrições, hábito em diversos jornais de então. Bandeira (2008:149) afirma que para “as pequenas folhas do interior” transcrever boas matérias “da imprensa das grandes capitais” é bom provincianismo, pois enriquece “o serviço jornalístico” de lugares onde “o ambiente pobre em acontecimentos, em recursos e em inteligências não permite outra

conduta”. Entretanto, a questão muda de figura quando quem usa o expediente das transcrições é um jornal grande: “Agora quando o jornal que assim procede é um grande diário de província, o fato se torna escandaloso. É pura pirataria. Mau provincianismo: querer dar a impressão de grande jornal em desproporção com o meio.” (2008:149)

O assunto é abordado novamente pelo escritor na crônica *Sou Provinciano*, publicada no jornal *Estado de Minas* no ano de 1933, que inicia da seguinte maneira: “Sou provinciano. Com os provincianos me sinto bem. Se com estas palavras ofendo algum mineiro requintado peço desculpas.” (1966:4). Aqui novamente o poeta explica que há um bom e um mau provincianismo e diz que as palavras “província”, “provinciano” e “provincianismo” são empregadas geralmente pejorativamente, “por só se enxergar nelas as limitações do meio pequeno”. O bom provinciano, segundo Bandeira, é aquele que não sente vergonha da província e sim orgulho, e que sente as realidades e as necessidades de seu meio. E termina a crônica dizendo: “Foi nas páginas da *A Província* que peguei este jeito provinciano de conversar. No Rio lá se pode fazer isso? É só o tempo de passar, dar um palpite,” uma bola”, como agora se diz, nem se acredita em nada, salvo no primeiro boato.” (1966:4)

Pode-se fazer um paralelo do provincianismo, da forma como é descrito por Manuel Bandeira, com o Regionalismo, uma vez que também parece haver um bom e um mau Regionalismo. O bom regionalista sabe enxergar o seu meio e retratá-lo de forma verdadeira e natural, alcançando assim um resultado que ao mesmo tempo em que é regional, aproxima-se do universal; ao passo que o mau regionalista fica preso a idealizações e acaba por realizar uma obra restrita.

Possuía um faro apurado para reconhecer um talento que despontava, não só em relação aos seus conterrâneos citados anteriormente, como também de grandes nomes das nossas artes que estavam recém iniciando suas carreiras, como Portinari (crônica *O Brasil que insiste em pintar*, de 1928), Murilo Mendes (crônica *Os poetas e os seus intérpretes*, de 1929), e Carlos Drummond de Andrade (crônica *Um poeta mineiro de rara sensibilidade*, de 1930), por exemplo.

Escreveu também sobre autores gaúchos que despontavam, comentando o livro *Sem Rumo*, de Cyro Martins, na crônica *Chiru: Visão no Campo*, de 1937, e elogiando muito o poeta Augusto Meyer nas crônicas *Gaúcho Macanudo*, de 1927 (sobre o livro de estreia do poeta sul-rio-grandense, *Coração Verde*) e *O Completo Augusto Meyer*, de 1960. E é deveras interessante sua opinião sobre o livro de termos regionais rio-grandenses elaborado por Roque Callage e intitulado *Vocabulário gaúcho*. Em crônica com este mesmo nome, Bandeira afirma

que:

[...] Se em todos os estados algum estudioso procedesse à mesma tarefa, teríamos em breve a possibilidade de organizar a síntese do léxico brasileiro, onde há tanta riqueza de expressão. Saber-se-ia o que é propriamente regional, e depois, uma vez registrados todos esses regionalismos, a literatura se encarregaria de os desregionalizar, estendendo-os a todo o país. (2008:109)

Além de ser extremamente interessante, essa ideia proposta por Bandeira - de a literatura se encarregar de “desregionalizar” os regionalismos - demonstra sua crença na literatura e sua maneira original de analisar as coisas. Enfim, o Bandeira que aparece através da leitura de suas crônicas é alguém que, mesmo estando no cerne dos acontecimentos e, muitas vezes, diretamente envolvido neles, tinha a rara capacidade de dar um passo atrás e olhá-los por outro ângulo, atingindo assim, não um olhar isento, coisa impossível, mas um olhar equilibrado, capaz de captar a justa medida das coisas. E é com esse equilíbrio e essa sensatez que analisa o Modernismo, um Modernismo que pelo filtro do olhar do poeta experiente revela-se em suas devidas proporções.

### 3- DE 1942 A 1960: BALANÇO CRÍTICO

Se as décadas de 1920 e 1930 foram marcadas por estreias e polêmicas, as décadas subsequentes mostraram ser um período fértil para elaboração de balanços críticos e tentativas de visão de conjunto da literatura brasileira. Nesse sentido, destacaram-se as conferências proferidas por Vianna Moog e por Mário de Andrade em 1942 a convite da Casa do Estudante do Brasil.

No Rio Grande do Sul, o período que inicia nos anos 1940 e vai até o início dos anos 1960 é de grande efervescência cultural. Em 1943 foi criada a Faculdade de Filosofia com os cursos de Filosofia, História e Letras. Em 1954 Guilhermino Cesar torna-se professor da UFRGS e em 1956 publica sua *História da Literatura do Rio Grande do Sul*. Ainda nos anos 1950 são criadas importantes instituições culturais como o Instituto Estadual do Livro, a Feira do Livro, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul e a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

Em relação à literatura sul-rio-grandense, Luis Augusto Fischer (2004:91) afirma que o período que inicia com o final da Segunda Guerra Mundial e vai até 1960, mais ou menos, foi realmente “o momento de maturidade do sistema literário local, quando autores, obras, público e tradição renovada são visíveis a olho nu”. Fischer ressalta que:

Nos fins da década de 1950, a cena cultural porto-alegrense e gaúcha era absolutamente notável, uma verdadeira ebulição. Em 1958, ocorreu o I Festival Brasileiro de Poesia, organizado pelo grupo *Quixote*, assim como foi criado, em meio a uma cena teatral povoada de muitas iniciativas, o Teatro de Equipe (talvez a experiência mais promissora na arte dos palcos, contando com gente talentosa como

Mário de Almeida, Fernando Peixoto, Milton Mattos, Ivete Brandalise, Paulo José e Paulo César Pereio, grupo que montou Beckett e quis fazer teatro moderno e profissional). No mesmo ano ainda, era criado o Curso de Arte Dramática na UFRGS, local em que floresceria a figura de Gerd Bornheim, professor de filosofia que representou, na província, o papel de um Sartre na metrópole de toda a cultura de então. (FISCHER, 2004:99)

Não é de se espantar, portanto, que tenham surgido nesse período tentativas de analisar a produção literária brasileira como um todo e de reavaliar as transformações ocorridas nos anos anteriores.

Segundo Antonio Candido, as décadas de 1930 e de 1940 foram de consolidação e generalização da poética modernista, bem como do amadurecimento da produção de Manuel Bandeira e de Mário de Andrade. Esses fatos teriam tido grande repercussão no ensino da literatura, com a inclusão de textos modernistas na *Antologia da língua portuguesa* de Estevão Cruz em 1933, por exemplo. Candido afirma que: “Traço interessante ligado às condições específicas do decênio de 30 foi a extensão das literaturas regionais e sua transformação em modalidades expressivas cujo âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira.” (CANDIDO, 1980:113). Um exemplo disso seria a projeção alcançada pelo romance do Nordeste e pela produção literária do Rio Grande do Sul na vida literária nacional. Para Candido:

Foi notável, com efeito, a interpenetração literária em todo o Brasil depois de 30, quando um jovem, digamos do interior de Minas, ia vivendo ao mesmo tempo, numa experiência feérica e real, a Bahia de Jorge Amado, a Amazônia de Abguar Bastos, a Belo Horizonte de Ciro dos Anjos, a Porto Alegre de Érico Veríssimo e Dionélio Machado, a cidade cujo rio imitava o Reno, de Vianna Moog. Foi como se a literatura tivesse desenvolvido para o leitor uma visão renovada, não-convencional do seu país, visto como um conjunto diversificado mas solidário. (CANDIDO, 1980:113)

### 3-1- O ARQUIPÉLAGO DE VIANNA MOOG

Clodomir Vianna Moog nasceu em São Leopoldo em 1906 e faleceu no Rio de Janeiro em 1988. Filho do funcionário federal Marcos Moog e da professora pública Maria da Glória Vianna Moog, iniciou seus estudos em sua cidade natal e concluiu o ginásio na escola Julio de Castilhos em Porto Alegre. Em 1925 entrou para a Faculdade de Direito de Porto Alegre, colando grau em janeiro de 1930 como orador da turma.

Advogado, jornalista, romancista e ensaísta, é uma figura particularmente interessante pelo fato de ter conhecido em sua vida diversas regiões brasileiras, o que lhe permitiu elaborar o conceito de “arquipélago cultural” em *Uma Interpretação da Literatura Brasileira*, conferência realizada a convite da Casa dos Estudantes do Brasil no Salão de Conferências do Ministério das Relações Exteriores em 1942 e, posteriormente, publicada e traduzida para diversos idiomas.

Como afirma Luis Augusto Fischer na apresentação do romance *Um rio imita o Reno*:

[...] Teve uma vida de grandes lances: de sua formação em Direito, em Porto Alegre, no nada inocente ano de 1930, e de uma posição de funcionário público (fiscal do imposto do consumo), é levado a conhecer o extremo oposto do Brasil, por transferência punitiva, espécie de exílio dentro do país (Amazonas e Piauí), pena imposta a ele por haver ficado na posição contrária a Getúlio Vargas no episódio de 1932. Volta a Porto Alegre em 34, e aqui vai dirigir um novo e revolucionário jornal, a *Folha da Tarde*, em que escreve artigos de grande repercussão.<sup>24</sup>

A *Folha da Tarde* circulou de 27 de abril de 1936 a 16 de junho de 1984 e teve grande influência no jornalismo rio-grandense. Segundo Walter Galvani<sup>25</sup>, o modelo desse periódico foi inspirado no vespertino portenho *Crítica*, o qual tinha como editor de sua *Revista Multicolor*, Jorge Luis Borges. Vianna Moog foi diretor desse periódico cujo dinamismo e empenho na divulgação das atividades culturais exerceram influência decisiva no mercado jornalístico rio-grandense. Mais adiante, por motivos políticos, o escritor foi substituído na direção do tablóide por Arlindo Pasqualini.

Em 1944, com a morte de Alcides Maia, Vianna Moog foi escolhido para sucedê-lo na cadeira número quatro da Academia Brasileira de Letras. No seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, no dia 20 de setembro de 1945, Vianna Moog comentou sobre sua tentativa de interpretação da Literatura Brasileira:

Um dia, como sabeis, decepcionado de nossos métodos de interpretação da literatura brasileira, sobretudo do método unitário e cronológico que lhe era quase invariavelmente aplicado, em detrimento de altíssimas expressões de nossas culturas regionais, propus que se considerasse o Brasil não como um continente cultural, mas como um arquipélago com sete ilhas de cultura autônomas e diferenciadas: a Amazônia, o Nordeste, a Bahia, Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul, e a Metrópole. Lá onde predominassem o mesmo clima, a mesma geografia, as mesmas formas de produção, os mesmos estilos de vida – lá encontrar-se-iam núcleos culturais homogêneos e diferenciados. (MOOG, 1945:19)

---

<sup>24</sup> MOOG, Vianna. *Um rio imita o Reno*; apresentação Luis Augusto Fischer. Porto Alegre:IEL:Corag, 2005.

<sup>25</sup> GALVANI, Walter. Abrindo uma janela. In: Continente Sul Sur. Porto Alegre nº2, novembro, 1996, p.47-64.

A Conferência, lida no dia 29 de outubro de 1942 no Salão de Conferências do Ministério das Relações Exteriores, inicia com uma série de indagações a respeito das características e dos valores da literatura brasileira. “Terá valores estáveis e permanentes capazes de sobreviver às transformações por que o mundo está passando?” - indaga Vianna Moog, para, no parágrafo seguinte, explicitar melhor suas preocupações com as transformações a que se referiu. O mundo estava em guerra e, como ficou bem demonstrado em seu romance *Um rio imita o Reno*, o escritor não estava de forma alguma alheio ao que ocorria ao seu redor. Sabia, inclusive, que poderia parecer supérfluo aos olhos de alguns a preocupação com as características e as tendências da literatura brasileira numa época tão turbulenta e por isso justifica sua atitude como uma prova de confiança “na retificação dos tempos e de fé na perenidade dos valores do espírito”. (MOOG,1966:108)

Feitas essas justificativas, o crítico retorna às indagações que deram início à Conferência, afirmando que se essas mesmas perguntas fossem dirigidas às literaturas francesa, alemã, espanhola, inglesa ou portuguesa, poderiam ser respondidas sem grandes problemas, pois os pontos de referência dessas literaturas são, de acordo com o crítico, mais facilmente reconhecíveis. Diverso seria o caso do Brasil, pois, segundo Vianna Moog:

Como não estamos em presença de uma unidade homogênea e definida, ao jeito das literaturas européias, para compreender e interpretar a literatura brasileira é preciso antes de tudo renunciar ao intento de abrangê-la como um todo, numa visada geral. E sobretudo encarar com reservas o processo cronológico. (1966:109)

O escritor rio-grandense se diz cada vez mais convencido de que o critério cronológico não é o mais adequado para a compreensão da literatura brasileira, tendo em vista as diferenças “geográficas, as de meio, as de forma de produção, as de clima e de cultura” (idem). Assim, uma vez que o critério cronológico não se mostra capaz de contribuir com novas interpretações da nossa literatura, servindo apenas para apresentar um catálogo de livros e autores, faz-se necessário um outro sistema, um outro método de análise. Para Vianna Moog o sistema interpretativo que mais se ajusta à literatura brasileira é o da “análise dos núcleos culturais” (1966:110).

Fragmente-se o Brasil em regiões onde predominem o mesmo clima, a mesma geografia, as mesmas formas de produção, e o problema ficará imediatamente simplificado. Lá onde esses fatores se conjuguem numa certa uniformidade, pode ter-se a certeza de que se há de encontrar um núcleo cultural homogêneo e definido, formando como que uma unidade à parte no conjunto da literatura brasileira. Porque, sob este ângulo, apesar da continuidade do território, não constituímos um continente; somos antes um arquipélago cultural. Com muitas ilhas de cultura mais

ou menos autônomas e diferenciadas. (idem)

A partir desse conceito de arquipélago cultural, Vianna Moog passa a apresentar uma a uma as ilhas que compõem esse arquipélago: Amazônia, Nordeste, Bahia, Minas, São Paulo, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro. Começando por uma ordem geográfica, a primeira ilha a ser caracterizada pelo escritor é a da Amazônia, a qual seria formada pelos estados do Amazonas e do Pará, parte de Mato Grosso e por trechos de mais de seis países. Diante de sua imensidão e da dificuldade de penetrar seus mistérios, o homem, segundo Vianna Moog, sentiria-se “permanentemente sobressaltado pelo terror cósmico” (ibidem)

Em outros mundos pode o homem comungar com a natureza, penetrar a terra com sentimentos de confiança e de devoção panteísta. Ali não. Na Amazônia, onde o perigo está por toda parte, na terra, na água e no ar, não será nunca o homem um pagão no sentido helênico do termo. (MOOG, 1966:111)

Face à hostilidade do meio e ao terror por ela provocado, a literatura amazônica seria uma literatura dedicada exclusivamente à interpretação da terra. Euclides da Cunha seria um exemplo disso, pois, ao ir para a Amazônia para demarcar fronteiras, foi invadido pelo sentimento de terror cósmico e por uma série de interrogações: “Seria a Amazônia o primeiro ou o último capítulo do Gênesis, o primeiro ou o último dia da criação?”(idem); às quais Euclides da Cunha passa a responder na sua prosa característica. Segundo Vianna Moog, todos que um dia se aproximaram da planície amazônica ficaram por ela enfeitiçados e acabaram pagando tributo ao sentimento cósmico que ela provoca.

De feições bem diversas é a segunda ilha descrita pelo escritor rio-grandense. No Nordeste o elemento telúrico só se tornaria onipresente nos períodos de seca e o aspecto predominante dessa literatura seria a questão social. Segundo Vianna Moog:

Os contrastes golpeantes entre o sobrado e o mocambo, sobrevivência citadina do contraste entre a casa-grande e a senzala, entre o rico e o pobre, entre o branco e o preto, situados nos dois extremos de uma alucinante diversidade de raças, tudo está a indicar que essa literatura não podia deixar de ser uma literatura social. Social e de classe.(1966:113)

Gilberto Freyre seria o grande exemplo da literatura dessa região, juntamente com José Lins do Rêgo, Joaquim Nabuco e Graciliano Ramos.

A ausência desse traço social, tão marcante na literatura do Nordeste, seria um dos fatores que diferenciariam a literatura da Bahia, terceira ilha do arquipélago idealizado por

Vianna Moog. A característica marcante da literatura baiana, o seu “genius loci” seria o eruditismo, a afinidade com o humanismo do século XVIII, manifestos “na eloquência dos seus oradores, na riqueza de suas igrejas, no estilo dos seus escritores, na féerie de suas festas de arraial, na sabedoria dos seus polígrafos e sobretudo na ciência e na cultura de Rui Barbosa, a própria iconografia da cultura baiana.” (MOOG, 1966: 116)

Moog não ignora que existem exceções, que escritores como Jorge Amado, Hermes Lima e Pedro Calmon escapam ao eruditismo e que Castro Alves parece mais filho da literatura do Nordeste do que propriamente da Bahia. Ressalta, ainda, que o eruditismo não é uma característica exclusivamente baiana e que pode ser encontrado em todo território brasileiro. Afirma, entretanto, que:

O eruditismo baiano, ou melhor, o eruditismo brasileiro, que poderia até ser tomado como mal congênito dos vários núcleos culturais da literatura brasileira, se não o soubéssemos condicionado e facilitado por nossa própria formação social – assim como na Amazônia foi corrigido e afeiçoado pelo elemento telúrico, no Nordeste pela tendência social, devia ser suplantado em Minas pela sua geografia. (MOOG, 1966:118)

Assim, Minas, a quarta ilha descrita por Vianna Moog, tem na sua geografia montanhosa, que faz com que os municípios sejam forçados a viverem vidas à parte uns dos outros, a razão de sua principal característica: o municipalismo. Por municipalismo Moog quer dizer “inaptidão para o proselitismo” e “despreocupação pelo destino e finalidade da obra de arte”. Aliado a esses fatores haveria também na literatura mineira uma supervalorização da cultura.

Já São Paulo, quinta ilha do arquipélago cultural, tem características opostas ao municipalismo mineiro, dada a sua vocação para o bandeirismo. Vianna Moog afirma que:

A bandeira, a tendência para o proselitismo, no plano geográfico, como no econômico, no político, como no social e no cultural, é o *genius loci* de São Paulo. Tudo ali tem esse sentido imperial de conquista. Tão logo o paulista se apossa de uma idéia, quer vê-la em seguida propagada por todo o país. (MOOG, 1966:120)

Monteiro Lobato é um exemplo desse bandeirismo paulista de acordo com o escritor rio-grandense, visto que teria criado “o único símbolo nacional realmente vivo na literatura brasileira”: Jeca Tatu. Outro importante exemplo dado por Vianna Moog é o movimento modernista, descrito por ele como alguns rapazes entusiasmados que sentiram a necessidade de sacudir o país da apatia, investindo contra os tabus e os velhos ídolos e estabelecendo

novos valores.

Ele elogia as mudanças trazidas pelo movimento modernista, principalmente o fato de ter acabado com a supervalorização dos discursos pomposos e cheios de imagens de efeito. Mantém, porém, o espírito crítico e ressalva que ao lado de nomes como Cassiano Ricardo e Mário de Andrade, havia muitos que não tinham nenhuma substância e acabavam por desacreditar o movimento. Mas, como afirma Vianna Moog, “juntamente com uma abundante e ininteligível parolagem teórica e a lembrança da atoarda selvagem, alguma coisa havia de ficar” (MOOG, 1966:121)

O crítico rio-grandense passa em seguida a descrever a sexta ilha do seu arquipélago: o Rio Grande do Sul. Ele inicia diferenciando o Rio Grande do Sul da Amazônia no que diz respeito à relação do homem com a natureza. Enquanto na Amazônia o homem seria tomado de assalto pelo “terror cósmico”, no Rio Grande do Sul a natureza não se mostra tão ameaçadora e se curva à vontade humana, principalmente na região da campanha. Isso explicaria a atitude dominadora do homem rio-grandense, “o seu individualismo, o seu narcisismo e por vezes o seu caudilhismo, que é, no fundo, a exacerbação do seu individualismo” (MOOG, 1966:123).

Segundo Vianna Moog, o gaúcho teria um complexo de superioridade que o torna um distraído para as sutilezas dos mundos que não lhe pertencem, dividindo o mundo entre patricios e gringos, por exemplo, numa simplificação extrema da realidade. Isso explicaria por que a literatura rio-grandense celebra tanto os temas da campanha em detrimento de outras realidades, como as mudanças trazidas pela colonização germânica, por exemplo. Moog afirma que, apesar de decorridos 120 anos da colonização germânica no Rio Grande do Sul, o gaúcho ainda não tinha se dado conta das profundas transformações trazidas por essa colonização. O escritor coloca que foi preciso que os descendentes dos antigos colonos denunciasses ao país as mudanças nos usos e costumes regionais e que Gilberto Freyre emprestasse seu prestígio a estas denúncias em *Uma Cultura Ameaçada* para que o Rio Grande do Sul se desse conta da sua nova realidade. Segundo Vianna Moog:

Só então começou a perceber que na região dos vales e dos rios, para além de suas coxilhas, surgira um novo tipo de civilização, e com esse novo tipo de civilização, situado na confluência das imigrações açoriana, italiana e alemã, um novo tipo de cultura. Só então passou a admitir, com a evidência da transição, as oscilações entre o regional e o universal que caracterizam a atividade do núcleo cultural rio-grandense nos dias que correm. (MOOG, 1966:124)

Essa nova abertura teria resultado em escritores e intelectuais que, por vezes, oscilam entre tendências regionais e universais, como João Pinto da Silva e Moysés Vellinho, “universais nas concepções, mas estritamente regionais na escolha dos seus motivos”(MOOG, 1966:124). Além de João Pinto da Silva e de Moysés Vellinho, Vianna Moog cita Lindolfo Collor, Érico Veríssimo, segundo Moog “o primeiro a escancarar a sua simpatia para as influências anglo-americanas, em detrimento da exclusividade latina”, Augusto Meyer, De Souza Júnior e Alcides Maia, “sempre indeciso em suas preferências entre o regional e o universal” (idem).

Vianna Moog afirma que gostaria de incluir Alvaro Moreira nesse grupo, mas que não o pôde fazer por amor à exatidão, uma vez que apesar de ser gaúcho de nascimento, Alvaro Moreira não pertenceria culturalmente ao Rio Grande do Sul e sim à última ilha do arquipélago cultural brasileiro: o Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro, então a capital do Brasil, em termos de influência na literatura não tem, segundo Moog, a preponderância que se esperaria da metrópole. A literatura do Rio de Janeiro ficaria assim no mesmo nível da dos demais centros literários do país. Segundo Vianna Moog:

Falta ao Rio o estilo imperial, a arrogância cartaginesa, a convicção da sua supremacia. Nem é outra, creio eu, a origem dêsse amável ar de província que caracteriza a metrópole. Em presença dessa realidade, tolhido na sua originalidade política e nas suas possibilidades imperiais, daria o carioca, não uma literatura de proselitismo, de grandes criações, mas uma literatura de pintores de costumes, de cépticos, de ironistas. (MOOG, 1966:125)

Seria, portanto, a ironia a principal característica da literatura carioca, o que explicaria em parte a ironia machadiana e o fato de ele não ter se dedicado à política como muitos de seus contemporâneos. Paradoxalmente, apesar de o Rio de Janeiro não se impor criativamente sobre os demais núcleos culturais, tem importância decisiva ao filtrar a produção das demais províncias, uma vez que estas subordinam-se ao aval do Rio de Janeiro de tal forma que as tendências que delas surgem só conquistam o Brasil depois de angariarem a simpatia da capital.

Um exemplo disso seria o movimento modernista, o qual não teria ido além de São Paulo se não tivesse recebido a aprovação do Rio de Janeiro. Vianna Moog afirma que o movimento modernista “não teve, é bem verdade, alento para continuar”, pois apesar de ter espírito crítico de sobra, ter-lhe-ia faltado espírito orgânico. Aliás, segundo Moog, essa falta

de espírito orgânico e predominância do espírito crítico seria “a grande tragédia do nosso tempo”, fazendo com que, em vez de tentar conciliar o passado com o presente, teime-se em imputar ao passado “tôdas as calamidades do presente, procurando destruir todos os seus valores, tudo que vem dêsse passado”. (MOOG, 1966:127)

É interessante notar que Vianna Moog fala do Modernismo como um fato passado, um movimento que veio provocar mudanças e criticar antigos valores, mas que não teve alento para continuar e que terminou porque lhe faltou espírito orgânico. O fato de o escritor se referir assim ao Modernismo nos leva a crer que, na época em que essa conferência foi proferida, o Modernismo paulista ainda não tinha adquirido o status que veio a ter como grande linha interpretativa da literatura brasileira.

Uma vez apresentados os sete núcleos da literatura brasileira, Vianna Moog passa a comentar possíveis exceções à sua teoria. Pergunta se haveria outros núcleos além desses sete, ao que responde: “Talvez, mas nenhum que não possa ser incluído nos sete principais”. Isso porque o Maranhão e o Sergipe, por exemplo, sempre teriam oscilado entre o Nordeste e a Bahia, ao passo que o Estado do Rio de Janeiro, diferentemente de sua capital, assemelha-se ao Nordeste.

Apesar de afirmar que não é possível esgotar o assunto em uma conferência e que no caso da Bahia não focou na antítese de seu eruditismo representados por um Nina Rodrigues e um Jorge Amado, Vianna Moog reafirma sua convicção de que se pode entender e explicar as realidades brasileiras a partir dessas sete ilhas culturais. Ele faz a ressalva, entretanto, de que não são as únicas realidades brasileiras, pois não quer recair no erro da generalização forçada. Porém, afirma que são “as grandes realidades brasileiras” e que, através delas, é possível compreender nossos fenômenos sociais, políticos, históricos, econômicos e literários.

O texto termina com o escritor manifestando suas expectativas e desejos para a literatura brasileira. Desejo de que os escritores brasileiros possam dar ordem ao caos de seu tempo e serem orgânicos em vez de exclusivamente críticos. Expectativa de que:

Conservemo-nos fiéis aos nossos núcleos culturais, convertamo-nos à fé e ao estilo de vida do nosso tempo, intoxiquemo-nos da verdade essencial de que uma civilização é uma conquista de tôdas as horas, no espírito de uma época, e teremos o Brasil que já se deixa entrever nas brumas do futuro, com a literatura que deve corresponder-lhe: uma literatura que há de ser telúrica, como a amazônica; social, como a do Nordeste; erudita, como a da Bahia; humanística, como a de Minas; bandeirante, como a de São Paulo; a um tempo regional e universal, como a do Rio Grade; tudo isso temperado pela ironia costumbrista do núcleo cultural da metrópole, para que seja, acima de tudo, como todos desejamos, profundamente humana e brasileira. (MOOG, 1966:130)

Voltando um instante ao discurso de Vianna Moog, quando da sua posse na cadeira quatro da Academia Brasileira de Letras, encontramos uma crítica do escritor à sua própria teoria, uma vez que ela se mostrou insuficiente para classificar Aluísio Azevedo, o qual transbordaria de qualquer uma das ilhas do arquipélago cultural. Por isso o escritor reconhece que a sua interpretação da literatura brasileira não esgota a multiplicidade da nossa cultura e que, apesar de ser um instrumento bastante útil para a compreensão da maioria dos escritores brasileiros, sempre há uma parte que escapa à rigidez dos sistemas.

Esse não seria o caso do segundo ocupante da cadeira quatro da Academia. Alcides Maya, sucessor de Aluísio Azevedo nesta cadeira, seria o representante típico do núcleo cultural do Rio Grande do Sul. Segundo Vianna Moog, Alcides Maya foi o mais universal de todos os escritores rio-grandenses, mas, ao mesmo tempo, foi profundamente regional, representando o Rio Grande no seu duplo aspecto, um “legítimo e autêntico representante de sua terra e de sua gente” (MOOG, 1946:21)

Ao falar sobre a obra de Alcides Maya, Vianna Moog volta a destacar as características do núcleo cultural rio-grandense: o individualismo, o narcisismo e um certo ar de superioridade que tornariam o gaúcho “um distraído e um indiferente com relação às sutilezas e distinções vigentes em outras terras” (MOOG, 1946:24). Indiferente também às transformações trazidas pelas colonizações alemã e italiana na vida social rio-grandense. Percebe-se que essa espécie de descaso da literatura rio-grandense em relação às imigrações alemã e italiana é um tema caro ao escritor, pois foi justamente em Feitoria Velha, região de São Leopoldo, que recebeu os primeiros imigrantes alemães que a professora pública Maria da Glória Viana, mãe do escritor, deu suas primeiras aulas aos descendentes destes imigrantes:

- o marco divisório, o ponto de interceção entre duas épocas, entre duas civilizações: uma de caráter militar e pastoril, outra de caráter nitidamente agrícola-industrial. Fixa-se precisamente ali o núcleo central de um novo tipo de evolução, que deveria modificar por completo o primitivo aspecto da província.(MOOG, 1946:25)

Além disso, esse discurso foi feito no ano de 1945 e pairava ainda no ar o medo de que a grande leva de imigrantes alemães formasse uma minoria à margem da vida nacional e que isso gerasse um sentimento de separatismo. Segundo Vianna Moog, Alcides Maya clamou contra as tentativas de germanização da cultura rio-grandense por temer que fosse abalado “o velho tronco de nossa formação luso-brasileira” e, por ser contrário aos exageros do

regionalismo, que pudessem levar ao separatismo.

Apesar de não representar uma ameaça de fato, o fantasma do separatismo teve de ser enfrentado por boa parte dos intelectuais rio-grandenses. Alcides Maya, João Pinto da Silva e Moysés Vellinho, por exemplo, abordaram o tema em mais de uma ocasião, em geral para reafirmar a origem lusitana do Rio Grande do Sul e seu pertencimento ao Brasil. Vianna Moog afirma, em seu discurso de posse, que nos últimos tempos era o Brasil, por motivos que o escritor prefere calar, que talvez quisesse se separar do Rio Grande. Afirma, ainda, que não havia mais nada a temer das colonizações germânica e italiana e sim, muito a se esperar em termos de contribuição para a questão social brasileira.

Vianna Moog comenta sobre os tempos sombrios que passaram, mas mantém um tom de esperança no futuro e afirma que:

Até ontem triunfaram os críticos, os que se sentiam subjugados por tudo quanto representasse passado e tradição e por isso queriam o derribamento frenético desse passado. Agora é a vez dos orgânicos, dos que compreendem que o passado, antes de ser um bem ou um mal, é um fato indesviável, e não o renegam, senão naquilo que deva ser corrigido e renegado. Preservam-no naquilo que êle tem de preservável, para destruí-lo ou retificá-lo naquilo em que tenha ultrapassado os limites de sua utilidade social. (MOOG, 1946:32)

Vê-se que o escritor rio-grandense volta a falar da distinção entre os que possuem espírito crítico e os que possuem espírito orgânico, novamente para afirmar a necessidade de que os últimos passem à frente e construam novos tempos. Essa distinção já tinha aparecido na conferência de 1942, como uma espécie de crítica aos intelectuais de seu tempo e também ao movimento modernista, ao qual faltou, na visão de Moog, espírito orgânico.

Levando adiante o pensamento de Vianna Moog, poderia-se pensar que o escritor regionalista seria simplesmente aquele escritor que se mantém fiel ao seu núcleo cultural e que o fato de a sua produção ser rotulada como regionalista no mercado editorial teria muito mais a ver com o fato de ele pertencer ou não a um dos núcleos culturais economicamente dominantes, do que com o fato de escrever ou não sobre o campo.

### 3.2- O BALANÇO CRÍTICO DE MARIO DE ANDRADE

O ano de 1942 marca o aniversário de vinte anos da Semana de Arte Moderna, o que faz com que a conferência de Mário de Andrade realizada neste ano, assim como a conferência de Vianna Moog, um convite da Casa do Estudante do Brasil, adquira ares de balanço crítico do movimento modernista.

Intitulada *O Movimento Modernista*, Mário de Andrade inicia a conferência afirmando que “o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional.” (ANDRADE, 1943:231) Segundo o intelectual paulista, as transformações que ocorriam no mundo impunham a “remodelação da Inteligência nacional” e foi isso que o movimento modernista, tendo a Semana de Arte Moderna como “o brado coletivo principal”.

Fica claro que o movimento modernista a que se refere Mário de Andrade é o Modernismo paulista, ao qual ele ensaia algumas críticas, como quando afirma que o grupo de primeiros modernistas que se reunia em torno de Anita Malfatti e de Vitor Brecheret serviu apenas de “altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que nós. Força fatal, que viria mesmo.”(idem); mas, ao qual elogia logo em seguida dizendo que “tudo isso que se faria, mesmo sem o movimento modernista, seria pura e simplesmente...o movimento modernista.”

Mário de Andrade afirma que só teve coragem de participar da Semana e suportar as vaias e insultos a sua conferência devido ao entusiasmo dos outros participantes e à fé que tinha na estética renovadora. Para ele, é inegável que a Semana foi um marco, mas ressalta que a consciência de uma arte nova vinha se desenhando há pelo menos seis anos antes da Semana na mente e no sentimento de “um grupinho de intelectuais paulistas”. Fala sobre a revelação ao ver os quadros de Anita Malfatti, sobre como Menotti del Picchia e Oswald de Andrade descobriram o escultor Vitor Brecheret, a quem consideravam um gênio, e sobre sua situação financeira e familiar, as quais acabariam por contribuir para o “estouro” que resultou em sua *Pauliceia Desvairada*.

Suas afirmações dão a impressão de modéstia por um lado, como quando qualifica os modernistas paulistas como “um grupinho de intelectuais”, mas há também algo de auto-exaltação, uma vez que atribui a esse grupinho o desenvolvimento da consciência de uma nova arte. Essa oscilação entre crítica e exaltação ao Modernismo paulista perpassa toda a

conferência.

O tom da conferência é bastante intimista no início, com Mário de Andrade contando suas reminiscências. “Quem teve a idéia de Semana de Arte Moderna?”- ele pergunta, e pela maneira como ele desenrola os assuntos é quase como se pudéssemos ouvir alguém da plateia fazendo-lhe essa pergunta. Ele responde que não sabe quem teve a ideia, que só pode garantir que não foi ele, que “O movimento, se alastrando aos poucos, já se tornara uma espécie de escândalo público permanente” e que antes da Semana já tinham lido seus versos no Rio de Janeiro e que Manuel Bandeira tinha dado seu consentimento a *Pauliceia Desvairada*. Acaba por afirmar que quem realmente objetivou a Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado.

Mário de Andrade coloca que por algum tempo cuidaram de transplantar as raízes do movimento modernista para o Rio de Janeiro, mas nega a linha evolucionista que os liga a Nestor Vitor ou Adelino Magalhães como elos precursores. Segundo ele admiravam Manuel Bandeira, mas desconheciam outros nomes e ressalta a originalidade do modernismo paulista ao afirmar que “O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional.” (ANDRADE,1943:235). Nota-se que há uma preocupação em desvincular o Modernismo paulista de possíveis precursores cariocas.

Sobre as críticas que acusavam o grupo paulista de antinacionalistas e de antitradicionalistas, Mário de Andrade afirma que “É esquecer todo o movimento regionalista aberto justamente em São Paulo e imediatamente antes, pela “Revista do Brasil”; é esquecer todo o movimento editorial de Monteiro Lobato; é esquecer a arquitetura e até o urbanismo (Dubugras) neocolonial, nascidos em São Paulo.”(idem) Admite, entretanto, que o espírito modernista veio importado da Europa. Importado pelos paulistas e não pelo Rio de Janeiro, faz questão de frisar, pois apesar de afirmar que o Rio de Janeiro é mais internacional, Mário de Andrade ressalta que São Paulo era espiritualmente mais moderna devido a sua industrialização.

O Rio de Janeiro não poderia, segundo Mário de Andrade, realizar um movimento como o Modernismo porque é uma cidade onde permanece o “exotismo” nacional, “a interpenetração do rural com o urbano”; porque é uma cidade cheia de malícia na qual “uma exposição como a de Anita Malfatti podia dar reações publicitárias, mas ninguém se deixava levar” (ANDRADE, 1943:236); e porque o movimento modernista seria um movimento aristocrático e no Rio “não existe aristocracia tradicional”.

Mário de Andrade passa a elencar algumas memórias dos anos iniciais do Modernismo paulista, das suas reuniões, das “fugas desabaladas dentro da noite na cadillac verde de Osvaldo de Andrade, a meu ver a figura mais característica e dinâmica do movimento” (ANDRADE, 1943:237), dos encontros com Sergio Milliet e com Rubens de Moraes recém chegados da Europa. Cita a “adesão” no Rio de Janeiro de Alvaro Moreira e de Ronald de Carvalho. Segundo Mário de Andrade,

A Semana de Arte Moderna, ao mesmo tempo que coroamento lógico dessa arrancada gloriosamente vivida (desculpem, mas, éramos gloriosos de antemão...), a Semana de Arte Moderna dava um primeiro golpe na pureza do nosso aristocracismo espiritual. Consagrado o movimento pela aristocracia paulista, si ainda sofreríamos algum tempo ataques por vezes crueis, a nobreza regional nos dava mão forte e...nos dissolvia nos favores da vida.[...] Principiou-se o movimento dos salões. E vivemos uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra.(1943:238)

O escritor passa novamente a uma série de reminiscências sobre as reuniões nos salões e sobre as críticas e maledicências da burguesia, afirmando que foi dos salões paulistanos que o espírito destruidor do movimento modernista se alastrou pelo país. E Mário de Andrade descreve tudo como uma grande festa, palavra que ele próprio usa ao afirmar que “Todo esse tempo destruidor do movimento modernista foi para nós tempo de festa, de cultivo imoderado do prazer” (ANDRADE, 1943:241).

Essa fase de festa teria acabado justamente em 1930, período que Mário descreve de maneira paradoxal, pois ao mesmo tempo em que diz que a partir de 1930 principia uma fase mais tranquila para a Inteligência brasileira, uma fase de construção; afirma, também, que em 1930 “tudo estourava, políticas, famílias, casais de artistas, estéticas, amizades profundas” (1943:242). Nesse período nomes como Lins do Rego, Augusto Frederico Schmidt, Otávio de Faria, Portinari e Camargo Guarnieri foram se fortificando e a fase festiva e destruidora do movimento modernista não tinha mais razão de ser.

De acordo com Mário de Andrade, a análise do processo do movimento modernista não caberia nesse seu discurso de caráter polêmico. Ele afirma que a seu ver o movimento modernista impôs a fusão de três princípios fundamentais: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” (idem) Nenhum desses fatores é inovador, podendo ser identificados em outros momentos da história artística do país, reconhece Mário de Andrade, mas a inovação consistiria na conjugação desses três fatores.

Pois Mário de Andrade vê na nacionalidade de um Gregório de Matos ou no nacionalismo de um Carlos Gomes, um certo individualismo e afirma que em termos de pesquisa estética todos os nossos movimentos artísticos, com exceção do Romantismo, se basearam no academismo, no “colonialmente certo”. No caso do movimento modernista o individualismo também se mostrou presente no lema “Não há escolas!”, chamado de desprezível por Mário de Andrade, pois teria prejudicado a eficiência criadora do movimento. Segundo o escritor paulista, seria tempo de identificar o que um Augusto Meyer, um Tasso da Silveira e um Carlos Drummond de Andrade têm em comum: “a organicidade de um espírito atualizado, que pesquisava já irrestritamente radicado à sua entidade coletiva nacional” (ANDRADE, 1943:243).

Mário de Andrade critica aqueles que confundem o sentir-se confortavelmente radicado em sua realidade com um acomodamento à terra, com um conformismo, pois para ele a real consciência da terra levaria a um não-conformismo. Afirma irônico que “para um número vasto de modernistas, o Brasil se tornou uma dádiva do céu. Um céu bastante governamental...” (1943:244).

Passa em seguida a comentar a questão da “língua brasileira” usada como estandarte de radicação à pátria, mas fonte de muitos equívocos. A necessidade sentida pelos modernistas de encontrar uma expressão que melhor representasse a identidade brasileira fez com que se inventasse a “língua brasileira”. Para Mário de Andrade, entretanto, essa invenção veio muito cedo, quando não estávamos ainda preparados, o que gerou algumas situações ridículas. Ele faz um mea culpa enquanto pesquisador da língua escrita nacional pelos exageros que possa ter cometido na tentativa de demonstrar o problema; a seu ver um problema eminentemente sintáxico que ficará para ser resolvido no futuro, talvez por um outro movimento modernista.

Haveria, porém, importantes compensações proporcionadas pela “radicação da nossa cultura artística à entidade brasileira”, a maior delas seria “o esquecimento do amadorismo nacionalista e do segmentarismo regional” (ANDRADE, 1943:247), o que permitiu que romances que há vinte anos atrás seriam considerados literatura regionalista hoje não sejam vistos com exotismo. Isso porque o Modernismo teria conquistado a descentralização intelectual ao pôr em relevo e sistematizar uma cultura nacional, de forma que conhecer naquele momento um Guilhermino Cesar e um Vianna Moog seria uma exigência de cultura e não mais uma exigência relegada aos historiadores como o era conhecer um Alcides Maya ou um Teles Junior vinte anos atrás.

A prática dessa conquista modernista teria sido desempenhada pelas editoras de província como a Globo, a Nacional, a Martins e a Guaíra. Vê-se que para Mário de Andrade tudo é explicado via Modernismo paulista, pois em nenhum momento ele leva em consideração as transformações ocorridas na dinâmica política brasileira a partir de 1930 e mesmo a importante ação das editoras na divulgação de autores locais é vista como um ‘colocar em marcha’ uma conquista do Modernismo.

Já a conquista do direito permanente de pesquisa estética, para Mário de Andrade a grande vitória do movimento modernista no campo da arte, surgida do impulso destruidor que embalou a Semana de Arte Moderna, teria alcançado sua permanência com as gerações posteriores.

Essa normalização do espírito de pesquisa estética, antiacadêmica, porém não mais revoltada e destruidora, a meu ver, é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Inteligência brasileira. E como os movimentos do espírito precedem as manifestações das outras formas da sociedade, é fácil de perceber a mesma tendência de liberdade e conquista de expressão própria, tanto na imposição do verso-livre antes de 30, como na “marcha para o Oeste” posterior a 30; tanto na “Bagaceira”, no “Estrangeiro”, na “Negra Fulô” anteriores a 30, como no caso da Itabira e a nacionalização das indústrias pesadas, posteriores a 30.(1943:249)

Mário de Andrade faz uma aproximação entre o Romantismo e o Modernismo, afirmando que se por um lado o espírito romântico preparou os ânimos para a independência política; o espírito modernista preparou a revolução de 30. Além disso, ressalta a similaridade de ambos no que tange à valorização da linguagem nacional e às pesquisas folclóricas. Essa aproximação já havia aparecido nas críticas de João Pinto da Silva e de Moysés Vellinho e o fato de constar também da conferência de Mário de Andrade indica que provavelmente era uma ideia corrente na época. Ele fala em espírito modernista porque a seu ver o Modernismo “não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário” (ANDRADE, 1943:251).

O terceiro fator, denominado “atualização da inteligência *artística* brasileira”, não se confunde com a liberdade de pesquisa estética porque não lida simplesmente com técnicas e formas e sim com fatores mais complexos, uma vez que a arte é mais ampla do que seus aspectos formais, possuindo uma função social imediata, uma funcionalidade humana. A respeito desse fator, Mário de Andrade afirma que o Modernismo desempenhou um papel contraditório e, por vezes, precário.

A partir desse momento sua conferência adquire um tom confessional. O escritor

confessa ter faltado aos modernistas uma “atitude interessada diante da vida contemporânea” (1943:252) e oscila entre a valorização de sua própria obra e a crítica ao seu individualismo, a falta de revolta contra o seu tempo e contra a vida como ela se apresentava. Nesse ponto da conferência parece residir o único senão ao movimento modernista reconhecido por Mário de Andrade, o fato de não terem participado do “amihoramento político-social do homem” (1943:255), razão pela qual ele conclama seus ouvintes a marcharem com as multidões em vez de ficarem espiando a multidão passar, “camuflados de técnicos da vida”.

Entretanto, mesmo essa crítica à falta de participação na vida contemporânea, parece muito mais fruto de um sentimento de culpa face aos horrores da Segunda Guerra Mundial do que o fruto de uma visão realmente crítica do Modernismo.

### 3.3- MOYSÉS VELLINHO E A MATURIDADE

É também na década de 1940 que Moysés Vellinho dá lume a importantes contribuições ao mundo literário, com a publicação em 1944 da primeira edição do livro de ensaios *Letras da Província* e com a fundação em 1945 da *Revista Província de São Pedro*. Plenamente consolidado como uma das principais figuras da intelectualidade sulina, era constantemente convidado para entrevistas e conferências.

Algumas destas entrevistas e conferências contêm tentativas de síntese da literatura brasileira, razão pela qual foram transcritas do Acervo de Moysés Vellinho e encontram-se anexadas a esta dissertação. Tratam-se de textos da década de 1950 cujos originais datilografados foram guardados pelo crítico.

O primeiro desses textos é a resposta de Moysés Vellinho à enquete realizada na ocasião da morte de José Lins do Rego em setembro de 1957. Trata-se de um texto curto em que Moysés lamenta a perda do escritor. O que nos interessa nesse texto é o fato de Vellinho afirmar que a obra de José Lins do Rego era “uma das mais vigorosas e características do nosso panorama literário”, que “Os romances regionais de José Lins do Rêgo representam uma contribuição vital para a literatura brasileira”, e que seus livros “são obras que testemunham, só por si, a autonomia de uma literatura”. Essas declarações demonstram que, para o crítico, uma obra regional ou regionalista pode ser representativa do nacional.

O segundo texto é uma entrevista, também da década de 1950, com Moysés Vellinho, na qual o repórter lhe pergunta primeiramente se existiria modernamente no Brasil um escritor da envergadura de Machado de Assis; depois sobre qual seria a contribuição da geração de Moysés Vellinho para o Rio Grande do Sul; e por último sobre a opinião de Moysés Vellinho a respeito da atual geração rio-grandense.

O crítico sulino enaltece a importância de Machado de Assis para “a valorização do estilo dentro dos moldes familiares da língua” e afirma que Machado “deu direito de cidade à linguagem corrente”. Além disso, afirma que Machado de Assis não comporta paralelos, uma vez que “Ele assumiu, para nós, a função de uma categoria na arte de escrever, um ponto de fixação literária, uma afirmação definitiva de autonomia espiritual”. Quanto aos escritores modernos, Moysés Vellinho afirma que só o tempo dirá qual a sua importância na história da literatura brasileira.

Sobre o papel de sua geração nas letras rio-grandenses, Vellinho afirma que, a rigor, sua geração não teve nenhuma função específica a não ser “manter aceso o 'fogo sagrado'”. Segundo ele, sua geração teria recebido o impacto da Semana de Arte Moderna sem grandes traumas, a seu ver porque o Rio Grande do Sul já vinha realizando a “integração da arte brasileira em geral no quadro da nossa realidade cultural e geográfica” através do Regionalismo. Cita os nomes de Raul Bopp, Augusto Meyer, Atos Damasceno, Mário Quintana, Paulo Corrêa Lopes e Érico Veríssimo. Fica evidente a valorização do Regionalismo gaúcho na modernização da literatura, o que demonstra que, pelo menos nesse âmbito, Regionalismo e Modernismo não estavam em lados opostos.

O terceiro texto em anexo é o da apresentação à coletânea de trabalhos de Rubens de Barcellos organizada por Moysés Vellinho e por Mansueto Bernardi, já comentado no primeiro capítulo.

No quarto texto, temos as respostas a uma entrevista realizada com Moysés Vellinho, em 1952, a respeito da atividade literária do Rio Grande do Sul. Ele inicia afirmando não ver nenhuma característica especial que faça com que a literatura rio-grandense tenha “um colorido vigorosamente próprio dentro do panorama brasileiro”, uma vez que a seu ver o Rio Grande sempre esteve vinculado aos movimentos nacionais e sempre foi autenticamente brasileiro e não tributário do Prata como afirmam alguns.

O certo é que, quanto mais nos curarmos de certas formas de estreito regionalismo – um regionalismo já cansado pela eterna repetição exterior dos temas e motivos

locais, um regionalismo só de palavras e boleios campeiros – ao mesmo tempo que ampliarmos o horizonte das nossas experiências literárias, e isto sem esquecermos a forte impregnação da atmosfera nativa, mais nos identificaremos com as correntes de âmbito nacional. E a tendência não pode deixar de ser esta: o Brasil aproximando-se cada vez mais de si mesmo.

Vemos que o regionalismo pode ser produtivo para integrar a arte à realidade brasileira, como afirmou o crítico na entrevista anterior, mas pode ser também contra-produtivo se for um regionalismo estreito que só repete exteriormente os temas locais.

Ainda nessa entrevista Moysés Vellinho reclama da falta de repercussão crítica enfrentada pela produção gaúcha atual, ao passo que elogia a atuação da URGS no âmbito cultural.

O quinto e o sexto texto presentes no anexo são os de maior interesse, pois, por se tratarem de reflexões mais longas, neles podemos visualizar melhor o desenrolar do pensamento crítico de Moysés Vellinho. Além disso, o quinto texto está contido no sexto, com algumas modificações que em geral demonstram a intenção de explicar melhor algumas expressões que poderiam ser mal compreendidas.

A primeira conferência, sem título (é possível que se trate de um esboço do texto seguinte), aborda a evolução da literatura brasileira desde suas origens, quando não passava de uma transplantação da literatura europeia, passando pelo Romantismo, segundo Moysés Vellinho o momento em que começamos a nos emancipar, apesar do equívoco do indianismo, por Machado de Assis, pelas transformações do movimento modernista, até o momento atual, quando se chegou a uma literatura brasileira diferenciada.

Esse mesmo percurso está também presente no texto seguinte, uma conferência pronunciada na escola de arquitetura da URGS sobre a literatura brasileira do século XIX. Mas o crítico adverte que as fases de evolução literária não ficam restritas às divisões convencionais do tempo, razão pela qual,

literariamente falando, o nosso século XIX não começou em 1800 nem findou em 1900. o arcadismo do século anterior ultrapassou, no Brasil, suas fronteiras cronológicas e entrou profundamente no século seguinte, ao passo que este, como para compensar-se do desfalque sofrido, invadiu o século XX, até que a I Guerra Mundial nos veio advertir que a literatura já não podia contentar-se com a irresponsável definição de Afrânio Peixoto: - um sorriso da sociedade...

O século XIX serve, entretanto, como ponto de referência, mas para que melhor percebamos sua importância na evolução da literatura brasileira, Moysés Vellinho propõe que

se comece do princípio. E o princípio nos remete ao texto anterior, à afirmação de que do ponto de vista cultural (cultura no sentido comum e não no sentido sociológico, explica Moysés) o Brasil não passava, ao tempo do descobrimento, de um vasto espaço geográfico e à constatação de que por muito tempo a nossa literatura foi uma transplantação da europeia.

Somente em 1822, com a independência política e com o advento do Romantismo é que teriam surgido os primeiros sinais de nossa autonomia literária, razão pela qual Vellinho afirma que “Se quisermos dar um sentido orgânico às coisas, é aí que começa, para a literatura brasileira, o século XIX.” Em 1827 foram abertos os cursos jurídicos de São Paulo e Recife, polarizando as vocações literárias nacionais e apareceram os primeiros jornais, antes proibidos no Brasil.

Moysés Vellinho exalta Gonçalves Dias, precursor do indianismo e “o grande marco inicial da literatura brasileira de feição nacional”, cita Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Castro Alves e a poetisa rio-grandense Rita Barém. Afirma que no caso da prosa “Foi sob o signo do romantismo que nasceu o romance brasileiro”, pois foi com José de Alencar que o romance brasileiro recebeu sua feição definitiva.

Ele elogia José de Alencar também por ter lutado pela “legitimidade da diferenciação do português falado no Brasil em face ao português de Portugal”. Critica, entretanto, o indianismo, pois acredita que se perdeu muito tempo e substância reais em nome de um mito pré-fabricado, “em nome do mesmo mito, num movimento extremamente retardatário, foi que se pretendeu, há pouco, fazer do índio Sepé, puro produto das missões espanholas, o protótipo do heroísmo rio-grandense...”.

Voltando ao século XIX fala da atuação de José Veríssimo e de Sílvio Romero, para logo em seguida abrir um parêntese para discorrer sobre o Partenon Literário, entidade cultural de importância fundamental para a literatura rio-grandense que chegou a contar com 138 sócios ativos, entre eles Múcio Teixeira e Caldre e Fião, afirma que foi “no seio agitado e ardente do cenáculo que o regionalismo rio-grandense começou a erguer suas primeiras vozes”.

De volta a José Veríssimo e a seu pensamento que preconizava que “a originalidade dos nossos escritores estava na razão direta de sua obediência àquilo que ele definiu, com palavras de sabor tão atual, como as ‘imposições inconscientes de seu passado e de seu meio’”, Moysés Vellinho afirma que o romantismo teria ficado no meio do caminho nesse sentido e que quem deu o passo decisivo em termos de representatividade da nossa literatura foi

justamente Machado de Assis.

Mas, como sabeis, a obra de Machado de Assis divide-se em duas metades. A primeira, realizada sob o romantismo, a segunda iniciada já sob o naturalismo. Não se deixou contagiar senão discretamente por nenhum desses movimentos, sendo que menos ainda pelo segundo que pelo primeiro. Quando sopraram os rijos ventos do naturalismo, êle se encolheu ainda mais que antes, refugiando-se no romance psicológico àesperamente temperado de humor

O naturalismo teria durado cerca de duas décadas, de 1870 a 1890, e seu nome de maior expressão para a literatura brasileira teria sido, segundo Moysés, Aluizio Azevedo. Justamente nesse período surgiram “os primeiros grandes críticos da nossa atividade literária: Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Junior”; bem como duas importantes figuras no âmbito da oratória e da política: Joaquim Nabuco e Rui Barbosa.

No domínio da poesia a reação ao romantismo foi o parnasianismo, de efeitos mais prolongados do que o naturalismo. Mas antes da passagem do século surge o simbolismo com Cruz e Souza e Alfonsus de Guimaraes. “A segunda fase simbolista, mais próxima dos modelos franceses, desenvolveu-se já neste século, com a contribuição generosa do grupo rio-grandense, à frente do qual se encontrava essa figura rara de artista que foi Eduardo Guimaraens, o poeta de 'Divina Quimera’”.

No entanto, uma vez que atividade de Machado de Assis se estende além do ciclo naturalista e uma vez que Machado suscita como nenhum outro escritor brasileiro a admiração e o interesse do crítico rio-grandense, Moysés Vellinho volta a falar sobre Machado, sempre na tentativa de desvendar o enigma de sua vida e de sua obra. Ao lado de Machado, entretanto, e de algumas exceções como Os Sertões de Euclides da Cunha e o Cnaan de Graça Aranha, o que se via no panorama da literatura nacional até os primeiros anos do século XX era o predomínio do academismo.

E então sobreveio a rebelião literária de 1922, representada com grande bulha pela Semana de Arte Moderna. No fundo, tratava-se de uma reativação de índole neo-romântica, senão do ponto de vista formal e estético, ao menos na sua finalidade de emancipação e integração literária. De fato, o que se reclamava, em última análise, era a nossa alforria cultural, era a inserção da literatura brasileira nos limites históricos e geográficos da nacionalidade.

Essa visão do movimento modernista como uma reativação do romantismo já tinha sido enunciada por Moysés Vellinho em outras ocasiões, e vimos pela conferência de Mário de Andrade que ele também vê uma semelhança entre o espírito romântico e o espírito

modernista. Para Vellinho, os românticos só não conseguiram avançar mais no seu propósito de “libertar o pensamento brasileiro da rigidez clássica e localizá-lo em seu espaço próprio”, porque o meio cultural daquele momento era muito pobre e não pôde ajudá-los em seu intento.

Veio então o Modernismo com grande estardalhaço e espírito de demolição, gritando às portas da Academia. E, de acordo com o crítico, esses gritos foram ouvidos e a repercussão do movimento foi decisiva para a nossa literatura, foi fundamental para que hoje tenhamos uma literatura brasileira perfeitamente diferenciada.

O que há no romance moderno do Brasil, seja êle rústico ou urbano, reflita as camadas humildes ou as altas rodas sociais, é um vivo traço de autenticidade. O mesmo se pode dizer da poesia. A atmosfera brasileira, que alimenta os nossos pulmões e o nosso sangue, é a mesma que impregna a ficção atual do Brasil, interessando-lhe a própria substância. A nossa literatura de hoje é produto do nosso clima.

Para chegarmos a esta magnífica eclosão, tivemos que passar pela tumultuosa transição do chamado modernismo, cujo marco inicial foi plantado na Semana de Arte Moderna. Êsse o movimento que encerrou o século XIX literariamente. No entanto, já estávamos no ano de 1922, isto é, em pleno século XX.

As mudanças trazidas pelo modernismo são abordadas também no último texto transcrito no anexo, uma breve conferência proferida na rádio da Universidade a respeito da crítica literária. Novamente Moysés Vellinho destaca a obra de José Veríssimo e de Sílvio Romero, afirmando que os dois críticos se completavam com os seus estilos tão diferentes. Segundo Moysés Vellinho, muitas vezes deu a nossa literatura desses críticos até a atualidade, e a maior dessas vezes teria sido a ocasionada pelo modernismo, pois depois dele a crítica retomou seu papel atuante, remontando a uma tradição que estava se perdendo e voltando a tomar parte decisiva na vida espiritual do país.

Moysés Vellinho cita alguns nomes que exemplificam essa nova fase da crítica, dividindo-os por regiões:

No Rio – Tristão de Ataíde, Lúcia Miguel Pereira, Alvaro Lins, Roberto Alvim Corrêa. Em São Paulo – Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Antônio Cândido. Em Recife – Luiz Delgado, Sílvio Rebelo. Em Belo Horizonte – Afonso Arinos de Melo Franco, Eduardo Friei\_, Oscar Mendes, Mário Matos. Em Pórto Alegre – Augusto Meyer, Carlos Dante de Moraes, Guilhermino Cesar. Figuras de valor também surgiram na Bahia, em Fortaleza, em Curitiba.

O fato de essa enumeração ter sido feita segundo diferentes núcleos culturais do país e de Moysés Vellinho chamar a atenção para esse fato, demonstra o diálogo de Vellinho com a

teoria do arquipélago cultural de Vianna Moog.

Por fim, encerra sua fala a respeito da crítica afirmando que nunca foram tão graves e complicados os problemas a serem enfrentados pela crítica, um desses problemas sendo o da apreciação da poesia moderna. E se pergunta se já teria passado a fase destruidora iniciada em 1922 e iniciado um período de reconstrução e, afinal, para onde vai a crítica. Ao que responde que provavelmente por não se saber para onde vai a crítica que ela continua vivendo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As transformações que ocorreram na literatura nos últimos oitenta anos ainda são objeto de muitos estudos, e muitas obras modernas ainda carecem de fortuna crítica ou de uma reinterpretação. O sopro de renovação que invadiu as artes nacionais nas primeiras décadas do século XX refletiu ao mesmo tempo uma tendência mundial de ruptura com os padrões estéticos vigentes e uma necessidade local de ir contra certos exageros parnasianos.

Muitos artistas brasileiros daquela época sentiram a necessidade de se livrar de fórmulas gastas que os engessavam, e eram contra o discurso embolado e pomposo à la Rui Barbosa, a grande referência de então. Além disso, as propostas exploradas pelas vanguardas europeias chegavam ao país trazendo consigo uma série de possibilidades.

Em diversas capitais brasileiras começavam a pipocar ideias com um viés modernizante. Com São Paulo não foi diferente. Os modernistas paulistas alardearam seus ideais de renovação e se colocaram contra o parnasianismo e suas fórmulas ultrapassadas. Seriam apenas algumas vozes dentre várias que tinham crenças semelhantes, não fosse o fato de o Estado de São Paulo ter vencido econômica e politicamente, fazendo com que os intelectuais paulistas passassem a ter mais prestígio (principalmente com a criação da USP em janeiro de 1934) e pudessem assim difundir sua visão da história da literatura.

Dessa forma, fez-se um corte na literatura brasileira que colocou a Semana de 22 como um marco absoluto (o único que boa parte dos estudantes tem na memória) que impregnou tudo que veio depois e reinterpretou-se tudo o que veio antes.

Embora pouco difundidas, temos outras interpretações da literatura brasileira além da modernista. Interpretações tão ou mais interessantes do que a que domina todos os livros didáticos de literatura e que buscam linhas de contato e de continuidade que pouco ou nada devem à Semana. O Rio Grande do Sul gerou algumas dessas interpretações, uma delas em especial é de grande relevância para o balanço da história da literatura brasileira até a primeira metade dos anos quarenta, feita por um romancista gaúcho que havia conquistado grande popularidade e que se dispôs a fazer uma leitura panorâmica das nossas letras: trata-se da Conferência de Vianna Moog intitulada *Uma Interpretação da Literatura Brasileira*, lida no Salão de Conferências do Ministério das Relações Exteriores no dia 29 de outubro de 1942, feita a convite da Casa do Estudante do Brasil.

Moysés Vellinho também se arriscou a percorrer a literatura brasileira dos seus primórdios até os anos 1950, identificando o percurso que ela havia feito até se tornar uma literatura autenticamente brasileira. Tanto Moysés Vellinho quanto Vianna Moog valorizam as transformações trazidas pelo movimento modernista e inclusive admitem a necessidade em determinado momento de se ter um espírito destrutivo para poder chamar a atenção e se desvencilhar de certos hábitos ultrapassados. Demonstam, entretanto, através de seus textos, nos quais se torna evidente o diálogo entre ambos, que eles também estavam contribuindo ativamente para a nova literatura e a nova crítica literária que começara a surgir a partir das primeiras décadas do século XX. Mais do que isso, demonstram que sua contribuição teve um caráter construtivo, um “espírito orgânico” nas palavras de Vianna Moog.

Segundo Guilhermino Cesar, bastam as palavras escritas em agosto de 1925 por Moysés Vellinho no artigo *O papel da nova geração* para desfazer a lenda de que no Rio Grande do Sul não houve Modernismo. Isso porque Guilhermino identifica no ideário renovador de Moysés Vellinho o melhor do “espírito modernista”, afirmando inclusive que o artigo em questão se configura num importante manifesto.

Ora, temos então um manifesto modernista discutindo justamente os rumos do Regionalismo rio-grandense. Contraditório? Apenas se pensarmos o Regionalismo em termos de oposição ao Modernismo. Numa visão mais ampla, a renovação estética pode sim vir (e veio- vide o caso de Simões Lopes Neto) pela via do Regionalismo, o qual pode ser ao mesmo tempo regional, brasileiro e universal.

Quanto ao Modernismo paulista, apesar das afirmações de Mário de Andrade na conferência de 1942 de que o movimento foi o criador de um estado de espírito nacional, o que transparece através dos textos de Vianna Moog, de Moysés Vellinho e de Manuel

Bandeira escritos nessa mesma época é que o movimento paulista teria feito bastante alarde em determinado momento, mas que isso já tinha acabado. O que parece é que a construção teórica que alçou o Modernismo paulista a sinônimo de Modernismo brasileiro e que re-significou a história da literatura brasileira a partir desse marco se consolidou após os anos 1950, alavancada talvez pela consolidação da USP como centro intelectual e de São Paulo como centro econômico.

Entretanto, mesmo nesse movimento de unificação da interpretação da história da nossa literatura via Modernismo paulista, podemos nos socorrer das vias interpretativas abertas por Vianna Moog com a sua *Interpretação da literatura brasileira*. Afinal, o núcleo cultural de São Paulo se caracteriza justamente pelo seu bandeirismo.

Seguindo a divisão dos núcleos culturais de Vianna Moog, podemos entender por que os paulistas se propuseram a estender sua visão do Modernismo e da literatura brasileira para o restante do país, bem como por que precisaram do aval do Rio de Janeiro no início. Além disso, as características atribuídas por Moog ao núcleo cultural do Rio Grande do Sul também podem nos ser úteis para entender por que aqui a modernização da literatura teria de vir em grande parte relacionada ao Regionalismo.

A valorização por parte de Moysés Vellinho das obras que representassem bem o Brasil e que o revelassem literariamente, juntamente com seus elogios à modernização das formas demonstram o apreço do crítico aos escritores que se mantinham fiéis ao seu meio – o que o aproxima de Vianna Moog- e que conseguiam retratar sua realidade sem o ranço das fórmulas ultrapassadas e da linguagem pomposa – o que o aproxima do Modernismo.

As possibilidades de interpretação da literatura brasileira abertas pelas críticas e conferências de Vianna Moog, João Pinto da Silva e Moysés Vellinho comprovam a necessidade de resgatarmos esses textos e de explorarmos outras linhas de continuidade na nossa literatura que não a do Modernismo paulista. Pois, se sete são os núcleos culturais brasileiros, temos pelo menos sete maneiras diferentes de explicar a modernização da literatura brasileira.

## ANEXOS - TEXTOS PESQUISADOS DE MOYSÉS VELLINHO

### **Anexo 1 - Resposta a enquete sobre José Lins do Rego (falecido em 12 de setembro de 1957)**

Se para as relações humanas e afetivas a morte de José Lins do Rêgo é uma fato dilacerante, o que se pode afirmar, do ângulo literário, é que o seu desaparecimento, embora viesse surpreendê-lo na plenitude de seu vigor espiritual, nada leva de sua arte. Quero dizer com isto que a obra de José Lins, uma das mais vigorosas e características do nosso panorama literário, garante-lhe a sobrevivência. Os romances regionais de José Lins do Rêgo representam uma contribuição vital para a literatura brasileira. Depois dêle já não somos o que éramos antes: crescemos um pouco por dentro, aumentou o pêsso específico do nosso patrimônio literário. Livros como “Doidinho”, “Banguê”, “Fogo Morto”, são obras que testemunham, só por si, a autonomia de uma literatura. Principalmente êsse extraordinário “Fogo Morto”, que tenho por uma das realizações mais sólidas da novelística de língua portuguesa. É um livro que reúne condições para circular em qualquer literatura.

Moysés Vellinho

### **Anexo 2 - Entrevista com Moysés Vellinho**

I) Existe modernamente um escritor brasileiro da mesma envergadura de Machado de Assis?

A presença de M. De Assis na evolução do nosso pensamento literário é enorme. Nada a compromete: nem o conteúdo negativista de sua filosofia, nem a apresentação fragmentária, na aparência tão extravagante, dos grandes romances com que se impôs, e que são os da segunda fase, nem as concessões que fêz a certas formas gramaticais sem uso corrente entre nós, e que se chocam com a fluente oralidade de seu estilo. Nada disso pôde obstruir o surto crescente de seu nome. E como se explica que êle tenha vencido tais percalços, transpondo o tempo e crescendo cada vez mais no respeito e na admiração das gerações que se sucedem? A

resposta se encontra não apenas na excepcional acuidade com que analisou o homem e seus velhos problemas, mas principalmente no alto teor da obra que nos legou. A contribuição de M. de A. para a valorização do estilo dentro dos moldes familiares da língua é de importância decisiva e permanente. Ele deu direito de cidade à linguagem corrente. Aí está talvez a maior lição que lhe devemos. Veja-se a diferença entre êle e José de Alencar, seu contemporâneo. Enquanto êste se atinha aos valores decorativos ou suntuosos do verbo, o autor de Quincas Borba procurava lidar com os elementos da língua em sua própria substância, sem medo de cortar na própria carne. Em meio a uma literatura dominada pela circunstância de tempo e lugar, pelos fatores cósmicos, pelo excesso verbal, M. de A. representa a vitória da disciplina e do espírito sôbre tudo isso. Daí o caráter deflacionário de sua obra, do ponto de vista estilístico, obra que se impõe como expressão de equilíbrio, invariável senso de economia e propriedade. Tais qualidades, num ambiente de desbordamentos tropicais, é que fazem dêle o grande mestre que é, escala obrigatória de quantos se dispõem a enfrentar com seriedade o ofício literário. Esta a posição de M. de A. Ele assumiu, para nós, a função de uma categoria na arte de escrever, um ponto de fixação literária, uma afirmação definitiva de autonomia espiritual. Não me parece, por tudo isso, que M. de A. comporte paralelos. Seu momento na história da literatura brasileira, as condições em que êle surgiu e dentro das quais pôde atuar, pertencem a um plano de atividades muito diverso daquele em que vivem os escritores contemporâneos. Eu disse uma vez, por ocasião do centenário do nascimento de M. de A., que êle é o único veio rigorosamente inesgotável da nossa literatura. Poder-se-á dizer o mesmo de qualquer dos escritores modernos? Eis uma pergunta para a qual só o tempo dará resposta, êsse mesmo tempo que cada vez consolida mais a glória de M. de A. Temos, sem dúvida, entre os escritores das últimas fornadas, grandes nomes a formarem, em conjunto, um dos capítulos mais ricos da literatura brasileira. E êste capítulo não poderá mais ser ignorado dentro da nossa história literária.

II) Qual foi a função de sua geração no Rio Grande do Sul? Que legado deixaram, que fizeram?

A rigor, nenhuma função específica. Minha geração nasceu na primeira década do nosso século e começou a tatear na literatura mais ou menos em meados da terceira década. Nem programa, nem plano de ação. Cada um seguia o seu rumo, como aliás continua sendo com as gerações posteriores. Recebeu o impacto da Semana de Arte Moderna sem maior traumatismo. Creio que o fato se explica pelo seguinte: o que o modernismo preconizava, antes de mais nada, era a integração da arte brasileira em geral no quadro da nossa realidade

cultural e geográfica, e isto o Rio Grande já vinha fazendo, mais ou menos instintivamente, através do regionalismo. Do ponto de vista formal, o movimento renovador produziu bons frutos entre nós. Alguns nomes? Raul Bopp, Augusto Meyer, Atos Damasceno, Mário Quintana, Paulo Corrêa Lopes, para só citar alguns.

O principal legado da minha geração foi, como diria um parnasiano, manter aceso o “fogo sagrado”. Não me parece que seja pouco. E, à luz desse fogo, os livros publicados, sobressaindo, na ficção, a importante obra de Érico Veríssimo.

III) Que acha da atual geração no RGS?

Impõe-se pelo vigor e seriedade. Bons valores. Pena que a crise que assoberba a indústria do livro no Brasil não os deixe aparecer senão esporadicamente. Os próprios jornais parece que se retiram, impondo-lhes, assim, um regime de silêncio altamente prejudicial ao surto dos nossos jovens valores literários.

### **Anexo 3 - Apresentação de Rubens de Barcellos**

#### **Apresentação**

Rubens Reys de Barcellos nasceu em Pôrto Alegre, no dia 14 de dezembro de 1896, e faleceu na mesma cidade, a 15 de dezembro de 1951, após uma enfermidade que [...] durante vinte e cinco anos. Filho do comerciante Waldemar Barcellos e de D. Julieta Reys Barcellos, fêz os estudos primários e secundários no Ginásio Anchieta, matriculando-se depois na Faculdade de Direito da capital do Estado.

Já durante o curso acadêmico assinalou-se na tribuna e na Imprensa. No seu arquivo figuram numerosos discursos e escritos dessa fase de sua atividade.

Diplomado em ciências jurídicas e sociais em 1918, não exerceu a advocacia nem a magistratura, preferindo os estudos de gabinete alternados com as lides da imprensa. Nesta logo se distinguiu não somente graças à substancial cultura que assimilara, como também aos recursos de um estilo incontável.

Colaborando assiduamente nas revistas e jornais desta capital e às vezes nos do Rio de

Janeiro, onde ia com frequência, foi se revelando e impondo ao mesmo tempo como sociólogo, historiador e crítico literário de excepcional agudeza.

Arguto e imaginoso, estimulado pela admiração e o aplauso suscitados pelos seus ensaios e conferências, preparava-se para elaborar uma obra de vulto, para o que vinha acumulando grande cópia de dados, observações e documentos – a análise comparativa histórico-sociológica das revoluções rio-grandenses de 1835, 1893 e 1923 – quando, por desgraça, o seu radiante espírito de súbito se apagou, <como o de Frederico Nietzsche>talvez por excesso de tensão.

Bem pouco, por isso, êle produziu dentre o muito que prometia. Mas, como o prova a publicação desta coletânea, é quanto basta para justificar a inscrição de seu nome na tábua de valores do nosso mais puro patrimônio cultural, que ficaria por certo desfalcado sem a contribuição de Rubens de Barcellos.

#### **Anexo 4 - Atividade literária no RS-entrevista- 1952**

- A bem dizer, não vejo características especiais que dêem às legítimas atividades literárias do Rio Grande do Sul um colorido vigorosamente próprio dentro do panorama brasileiro. Sempre estivemos, desde as nossas primeiras manifestações de vida espiritual, vinculados aos movimentos que se irradiavam dos focos nacionais. Já noa quiseram dar, até com certa insistência, como tributários do Prata. Nada mais falso nem mais difícil de documentar em face do nosso patrimônio literário. Êle será pobre e escasso, mas quanto à sua naturalidade, à sua autenticidade brasileira, é de eloquência à prova de quaisquer interpretações. Quem não quiser ir diretamente às fontes, para verificá-lo, basta recorrer à excelente “História da Literatura do Rio Grande do Sul”, de Guilhermino Cesar. O certo é que, quanto mais nos curarmos de certas formas de estreito regionalismo – um regionalismo já cansado pela eterna repetição exterior dos temas e motivos locais, um regionalismo só de palavras e boleios campeiros – ao mesmo tempo que ampliarmos o horizonte das nossas experiências literárias, e isto sem esquecermos a forte impregnação da atmosfera nativa, mais nos identificaremos com as correntes de âmbito nacional. E a tendência não pode deixar de ser esta: o Brasil aproximando-se cada vez mais de si mesmo.

- Eis uma pergunta perigosa. Para contornar o perigo, começarei por não citar nomes. É o meio de evitar exclusões involuntárias. Mesmo porque, não pude me deter ainda, como tenho desejado inútilmente, sobre as últimas publicações de escritores e poetas rio-grandenses. Uma coisa, porém, eu fiz, deliciado e comovido: foi reler a obra poética de Paulo Corrêa Lopes, na magnífica edição da nossa Divisão de Cultura. Paulo Corrêa Lopes foi poeta de verdade, um dos mais legítimos poetas do Rio Grande. Mas, os livros aí estão e, pelo que vi, há entre eles trabalhos de boa classe. Pena que caíam no silêncio. Nenhuma palavra para comentá-los! Impressionante, entre nós do Rio Grande, a ausência de repercussão crítica! Um dia destes conversei a respeito com o meu amigo Carlos Reverbel, responsável pela excelente página literária do “*Correio do Povo*”. Por que não se inaugura nesse suplemento de sábado uma seção pontual de crítica? Nomes não faltam entre os novos, alguns portadores de qualidades indiscutíveis. Ocorrem-me agora os de Nilson Chagas, Mário de Almeida Lima, Manuel Barata, Carlos Rafael Guimarães. Estou certo de que qualquer um deles estará à altura do encargo. O que seria lamentável é que as coisas continuem como vão.
- Tenho acompanhado de perto as atividades culturais da URGS e não me canso de aplaudir o que se vem realizando nesse sentido sob a orientação prodigiosamente dinâmica, inteligente, revolucionária mesmo, do Reitor Elyseu Paglioli. Em pouco tempo, ganhou Pôrto Alegre, ganhou o Rio Grande, um centro de atuação cultural que se tem feito sentir da maneira mais viva entre nós, sem esquecer a repercussão que tem tido fora daqui. Já pouco se faz em nosso meio, no domínio das coisas do espírito, que não tenha como ponto de apoio a nossa Universidade. E o que se vem fazendo à margem das atividades sociais que tanto aproximam os universitários entre si e da sociedade em que vivem, - o que se vem fazendo – e isto é importante e decisivo – é a vigorosa criação de novos hábitos de cultura entre nós.

## **Anexo 5 – Conferência**

Do ponto de vista cultural (tomado êste em sentido comum), o Brasil, ao tempo de descobrimento, era apenas um espaço geográfico. A população autóctone, da idade da pedra,

que não atingira sequer a fase fetichista no domínio religioso – tal o seu atraso, - oferecia uma contribuição meramente folclórica, que aliás só foi aproveitada, como elemento de estudo e de sugestão literária, séculos depois, em época relativamente recente. O índio era um atributo da paisagem.

O que houve, pois, no terreno das cousas do espírito, foi uma transplantação europeia, trazida pelos pioneiros. O veículo dessa transplantação, afora o representado pela vigorosa atuação dos jesuítas, foi evidentemente o mais precário possível, pois era constituído, em geral, de aventureiros ou renegados, gente de má reputação na metrópole, e funcionários que não pensavam senão no dia do regresso aos penates.

Mas entre a sociedade confusa e tumultuária dos primeiros tempos surgia, de vez em quando, uma figura de exceção, a registrar fatos e impressões da Colônia. A verdade é que a terra, com a sua tremenda exuberância, com a novidade de seus aspectos, se impunha à atenção e ao louvor dos primeiros cronistas.

Aliás, quem aparece antes de mais ninguém é precisamente o escrivão da armada descobridora, Pero Vaz de Caminha, cuja carta, cheia de realismo no estilo e gula na imaginação, é hoje considerada como um dos monumentos da língua.

Ao acordar, o Brasil não passava, literariamente falando, de um motivo de informação, uma informação destinada a espevitar a curiosidade do outro lado do oceano. Todos os que escreviam aqui, embora já aqui nascidos, e mesmo filhos de várias gerações brasileiras, tinham o espírito forasteiro, eram como eternos turistas que traziam a paisagem diante dos olhos, mas não dentro do coração.

Se politicamente éramos uma possessão portuguesa, literariamente não passávamos disso e ainda levamos dois séculos para chegarmos à categoria de província literária de Portugal.

E quando começamos a nos emancipar? Quando é que surgiram os primeiros sinais de autonomia? É evidente que certos traços diferenciadores podem ser surpreendidos aqui e ali na obra geralmente incaracterística dos precursores e que êsses traços se vão acentuando à medida que os tempos correm e à proporção que as condições do novo meio cada vez se identificam mais com a rotina dos desbravadores e seus descendentes.

Mas o que prevalecia, se descontarmos o assunto, e mesmo dentro do assunto, era o caráter de empréstimo, era a marca de importação. Não constituem exceção à regra nem Gregório de Matos nem as grandes figuras do grupo mineiro, no século XVIII.

Veio, porém, a independência, em 1822, e, com a independência, aquilo que representava um pendor silencioso e obscuro no sentido de uma emancipação efetiva, converteu-se num verdadeiro programa de ação. Ésse o papel do romantismo.

Infelizmente, os românticos, vítimas da inevitável lusofobia que sucedeu à independência, se extraviaram no indianismo, esqueceram-se(sic) de que a expressão política do português, então odiosa e reacionária, nada tinha a ver com o generoso e fecundo plasma lusitano que era parte verdadeiramente nobre do tecido nacional. Mas o nativismo lançou os nossos românticos nos braços de um índio falsificado, um índio de caráter polêmico, e muita substância aí foi posta fora.

Mas apesar do equívoco do indianismo, de que ainda não estamos definitivamente curados, uma coisa se pode pôr em evidência na criação dos românticos: sua deliberada vinculação com o meio, a plena correspondência de sua intenção emancipacionista com as aspirações gerais de uma pátria recém nascida e que buscava com sofreguidão a contraprova espiritual de sua autonomia política. O que eles queriam, segundo diria José Veríssimo, era construir através da literatura a “unidade moral da nação”. E numa pátria em formação, quando não é possível libertar o fenômeno estético do vínculo sociológico, a literatura não poderia deixar de ser aquilo que o mesmo crítico queria que ela fôsse: o órgão essencial da nacionalidade. Foi por isso que José Veríssimo procurou com insistência estimular na criação literária o fermento brasileiro, vendo nisto uma condição sem a qual a nossa literatura não chegaria a conquistar um lugar ao sol.

Essa insistência anima e polariza todo o seu pensamento crítico em relação ao nosso destino literário. E é aqui que José Veríssimo e Sílvio Romero, os dois ferrenhos adversários, se aproximam estreitamente um do outro, depois de tantos e memoráveis desencontros.

Dentro da orientação do crítico dos “Estudos de Literatura”, tão orgânica na sua inspiração, a originalidade dos nossos escritores estava na razão direta de sua fidelidade substancial à condição de brasileiros e de sua obediência às “imposições inconscientes de seu passado e de seu meio”.

Nada, porém, de estreito e deliberado(sic) nativismo. A primeira experiência nativista, firmada no índio, fôra um fracasso. O que o grande crítico queria, em última análise, é que concebêssemos e tratássemos os velhos temas universais, invariáveis na sua essência, dentro do nosso clima cultural, de acôrdo com os nossos sentimentos e peculiaridades. Sem o caráter brasileiro, concebido nêstes largos têrmos, - que nada têm a ver com êsses rasgos

obscuros de xenofobia que tanto esterilizam como envenenam uma coletividade -, a literatura deixa de revestir uma expressão representativa, a expressão de uma nacionalidade politicamente e sociologicamente definiada(sic).

O romantismo havia caminhado no sentido dêsse objetivo, mas ficara no meio do caminho. Quem daria o passo decisivo seria precisamente aquêle que por tanto tempo foi considerado como uma figura à parte em nossa literatura, quase uma excrescência, - Machado de Assis. Entretanto, o caráter representativo da obra machadiana, antes contestado com frequência, encontra-se já plenamente fixado nas páginas de José Veríssimo: em lugar de um corpo estranho desviando o curso natural da nossa evolução literária, o que o eminente crítico viu e proclamou, ao mesmo tempo em que punha em evidência a vinculação universal do autor de “Quincas Borba”, foi a íntima integração de sua obra no processo vital da literatura brasileira. Podemos considerá-lo, assim, como o supremo coroamento do impulso com que os mestres do romantismo se lançaram à procura da nossa alforria espiritual.

Foi por isso que um estudioso americano das nossas cousas, o Prof. Benjamin Woodbridge, da Universidade da Califórnia, admirado de certas reservas reinantes aqui com relação ao caráter nacional da obra machadiana, nos advertiu que é ela precisamente, ela e não outra, o testemunho espiritual do Brasil no plano universal.

Mas o certo é que Machado de Assis ficara, pela sua própria autenticidade, mais ou menos isolado. Em tôrno de sua grandeza solitária, que se alimentava de si mesma para a conquista da posteridade, o que víamos, no domínio da criação literária, era aquêle estado de cousas que Joaquim Nabuco definia como uma “literatura desocupada”. Em seguida ao aparecimento dos “Sertões”, de “Canaan”, do “Ateneu”, no comêço do século, a mesma depressão. Foi o período áureo da literatura apresentada e definida como “um sorriso da sociedade”, segundo o desfrutável achado do Sr. Afrânio Peixoto. Na poesia dominava o parnasianismo, que nunca chegou a sofrer uma concorrência decisiva do simbolismo. Na ficção, tinha passado o período dos grande naturalistas sem maiores repercussões. Tudo empalidecera e perdera substância. Fomos submetidos como que a um longo compasso de espera. A grande função da literatura, que é a de representar em suas relações morais e sociais “o que há de íntimo e próprio de um povo”, havia sido desdenhada e esquecida. Coelho Neto, com o seu verbalismo inconsequente, era a medida máxima da expressão e da virtude literária. Parecia que estava tudo perdido. Nenhuma aragem de renovação. A fama se construía por cima, convencional e artificialmente, sem a menor repercussão popular. Era o domínio incontestável do academismo.

E então sobreveio a rebelião literária de 1922, representada ruidosamente pela Semana de Arte moderna. No fundo tratava-se de uma reativação de índole neo-romântica, senão do ponto de vista formal e estético, ao menos na sua finalidade de emancipação e integração literária.

De fato, o que se reclamava, em última análise, era a nossa alforria cultural, a inserção da literatura brasileira nos limites históricos e geográficos da nacionalidade.

Ora, que outra coisa pretenderam os veneráveis mestres do romantismo senão libertar o pensamento brasileiro da rigidez acadêmica e localizá-lo em seu espaço próprio? Se pouco realizaram nesse sentido, não foi só pelos preconceitos e malentendidos da época, mas ainda, e sobretudo, porque o meio, pobre de sedimentação cultural, não pôde então socorrê-los. Como expressão autônoma, nossa vida, naqueles dias que hoje nos parecem tão remotos, era pouco mais que um vago desejo de ser.

Mas o tempo foi correndo sôbre o tempo, muitas palavras vãs se gastaram, enquanto nossa realidade social por si mesma se foi conformando e cobrindo de caracteres peculiares, até que pareceu chegado o momento para uma nova tentativa de libertação e definição cultural. O movimento estalou em São Paulo e no Rio com grande estardalhaço. Vieram os manifestos: era preciso proceder a uma urgente e exemplar revisão de valores! Velhos ídolos foram apedrejados sem dó nem piedade. O espírito de demolição entrou a lavar por tôda a arte. Havia realmente qualquer cousa a destruir...

Os autores da revolução operam com denodo e de fato muito fizeram no domínio das demolições. Sua obra hoje apresenta um valor quase que meramente histórico na sua expressão destruidora. Há certos traços cívicos – que Oswald de Andrade na sua terrível auto-crítica chamaria de traços burro-cívicos – que hoje achamos insuportáveis. Era preciso, entretanto, gritar às portas da Academia que o Brasil existia realmente com os seus coroneis, com as suas charangas de arraial, com os seus cartazes, com as suas tolices, com os seus dengues.

A verdade é que os gritos foram ouvidos. A repercussão do movimento foi de uma transcendência decisiva para o nosso destino literário. Hoje há uma literatura brasileira perfeitamente diferenciada. Tão diferenciada, que os nossos romances modernos são traduzidos para o português de Portugal, a bem de poderem circular sem tropeços na “pequena casa lusitana”. Não se trata de nacionalismo literário – graças a Deus!... - e menos ainda se traem, no caso, as implicações nativistas a que o nacionalismo, nas suas formas

exacerbadas, conduz e onde se perde. O que há no romance moderno do Brasil, seja êle rústico ou urbano, das camadas humildes ou das altas rodas sociais, é um vivo traço de autenticidade. A atmosfera brasileira, a atmosfera que os nossos antepassados já respiraram e que é mesma que hoje alimenta os nossos pulmões e o nosso sangue, impregna inteiramente a ficção atual do Brasil, envolvendo-lhe a própria substância. Já não se concebem os nossos livros publicados noutra clima que não seja o nosso.

## **Anexo 6 – Conferência literatura brasileira século XIX**

Estou emprazado para falar-vos, neste ciclo de conferências, sobre a literatura brasileira no século XIX. Evidentemente, as fases de evolução de um processo literário nada têm a ver com as divisões convencionais do tempo. Se quisermos, porém, considerar a nossa literatura nas suas relações com o espírito que caracterizou o século passado, havemos de ver que, literariamente falando, o nosso século XIX não começou em 1800 nem findou em 1900. O arcadismo do século anterior ultrapassou, no Brasil, suas fronteiras cronológicas e entrou profundamente no século seguinte, ao passo que este, como para compensar-se do desfalque sofrido, invadiu o século XX, até que a I Guerra Mundial nos veio advertir que a literatura já não podia contentar-se com a irresponsável definição de Afrânio Peixoto: - um sorriso da sociedade...

O mundo fôra traumatizado nos seus fundamentos. Era preciso encará-lo sob outras vistas. Era preciso, principalmente, revisarmos a nossa posição em face das coisas. Quanto a nós, no Brasil, recolhêssemos o vão “sorriso”, adquiríssemos uma consciência menos gratuita, mais profunda, mais autêntica, de nós mesmos, diante da tremenda realidade que nos desafiava, quer de fora, quer de dentro das nossas fronteiras.

Nesse programa de itens tão graves, em que se impunha a mobilização, a decidida mobilização de todos os valores de afirmação nacional, é evidente que deveria caber um papel à literatura. A tomada de consciência desse papel, que aliás não se realizou de improviso, é que marca o fim, a liquidação do século XIX. No entanto, já nos encontrávamos na terceira década do século XX...

Seja como fôr, me destes um ponto de referência para a palestra desta noite, e não se

pode dizer que êle não seja legítimo.

Comecemos, porém, do princípio, a bem de sentirmos a importância decisiva do século XIX na evolução e configuração do nosso pensamento literário.

Do ponto de vista cultural, tomada a palavra cultura não no amplo sentido sociológico, mas no sentido comum, isto é, como cabedal e expressão de conhecimentos, o Brasil não passava, no momento em que foi descoberto, de um imenso e virgem espaço geográfico. Apenas um espaço vazio. A população autóctone, que estacionara na remota idade da pedra, e que no domínio religioso não atingira sequer a fase fetichista, nada mais poderia oferecer, no seu descompasso de milênios, que contribuições meramente decorativas ou folclóricas. Mesmo essas contribuições, de escasso teor humano, só entraram a ser aproveitadas, como elementos de estudo e de sugestão literária, séculos depois, já quase em nossos dias. Aquêles índios que cercaram, cheios de espanto, Pedro Álvares Cabral, os donatários e primeiros governadores, eram, a bem dizer, apenas atributos da paisagem. Simples elementos naturais, como os bichos, as florestas, os rios, as montanhas. E pouco mais que isso chegariam a ser pelo tempo adiante, à margem de uma civilização que veio solicitá-los – passe o eufemismo... - para uma aventura muito superior à sua pesada contingência de bárbaros.

O que houve, pois, no terreno das coisas do espírito, foi, maugrado as refrações e deturpações necessariamente ocorridas, uma transplantação europeia, promovida pelos pioneiros. Os agentes dessa transplantação, sem contarmos a vigorosa atuação dos jesuítas, foram, evidentemente, os mais rudes, os mais precários, pois eram constituídos, em geral, de aventureiros ou renegados, gente de má reputação na metrópole, e funcionários que não pensavam senão no dia em que pudessem regressar à Mãe-Pátria, tocados de mortal saudade.

Mas entre a sociedade confusa e tumultuária dos primeiros tempos surgia, de vez em quando, uma figura de exceção que, em vez de meter-se pelo sertão adentro ou enredar-se no comércio da Colônia, dava para registrar fatos e impressões do Novo Mundo. A verdade é que a terra, com a sua tremenda exuberância, com a novidade de seu clima e de seus aspectos, se impunha à curiosidade, ao entusiástico louvor dos primeiros cronistas.

Aliás, o depoimento que surge antes de qualquer outro, e que por sinal oferece aspectos de rara fascinação, é a famosa carta de Pero Vaz de Caminha dando conta a D. Manuel do achamento da nova terra. Essa carta surpreendente, cheia de realismo no estilo e gula na imaginação, é hoje considerada como um dos monumentos mais expressivos da língua.

Ao acordar para os primeiros registros literários, ou melhor, para os primeiros documentos escritos, o Brasil não passava de um motivo de informação, uma informação, por vezes deformação, destinadas, uma e outra, - a informação ou a deformação, - a espezitar a curiosidade entre os que tinham ficado do outro lado do oceano. Se excetuarmos o caso de Gregório de Matos, que viveu no século XVII, todos os que escreviam aqui, embora já aqui nascidos, filhos ou netos de brasileiros, pensavam, sentiam e escreviam como forasteiros. Eram como eternos turistas: traziam a paisagem diante dos olhos, mas não dentro do coração. As assimilações espirituais são lentas. O espírito custa muito a deitar novas raízes para alimentar-se de nova seiva. Se politicamente éramos apenas uma possessão portuguesa, mais do que isso não éramos literariamente, tanto mais que Portugal, no dizer de um estudioso, “estava no ápice da sua importância histórica e o século XVI ia constituir o momento culminante da sua evolução literária”. O que é certo é que levaríamos ainda dois séculos para sermos promovidos de colônia à categoria de província literária de Portugal. Ao fim desse tempo, éramos um ramo ultramarino da literatura portuguesa, nada mais que isso, muito embora tenhamos chegado a suplantar, em certo momento, os padrões da metrópole.

E quando começamos a nos emancipar? Quando é que surgiram os primeiros sinais de autonomia? É evidente que certos traços diferenciadores podem ser surpreendidos, aqui e ali, na obra geralmente incaracterística dos precursores. Pode-se observar, também, que esses traços se vão acentuando à medida que os tempos avançam e à proporção que as condições do novo meio, impondo novas rotinas aos descendentes dos desbravadores, os vão assimilando progressivamente e dando-lhes novas configurações culturais.

Mas apesar desses pruridos de diferenciação, o que prevalece, se descontarmos o assunto, que só por si pouco significa, - o que prevalece ainda é o caráter de empréstimo, é o estilo de importação fornecido pela metrópole. Sob esse aspecto, não fazem exceção à regra nem Gregório de Matos nem as grandes figuras do grupo mineiro, no século XVIII. Santa Rita Durão ou Basílio da Gama, Cláudio Manuel da Costa ou Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto ou Silva Alvarenga, se qualquer deles, com exceção dos dois épicos, ideologicamente se tinham deixado contagiar pela influência francesa, eram literariamente, sem nenhuma exceção, diretos tributários de Coimbra.

Veio, porém, a independência, em 1822, e, com a independência, aquilo que representava um pendor silencioso e obscuro, nada mais que isso, no sentido de uma emancipação efetiva, havia de converter-se num verdadeiro programa de ação. O que se fazia inconscientemente passou, então, a fazer-se por um imperativo da consciência nacional. Se a

partir da fase pré-romântica, que se inaugura com a vinda de D. João VI, em 1808, o que se escreve já é uma preparação nesse sentido, foi sob o romantismo pròpriamente dito que se procurou dar, através da criação literária, um conteúdo espiritual ao acontecimento político da nossa libertação. Se quisermos dar um sentido orgânico às coisas, é aí que começa, para a literatura brasileira, o século XIX.

Abertos os cursos jurídicos de São Paulo e Recife, em 1827, haveriam ambos de polarizar, no século passado, as vocações literárias da mocidade. Tanto um centro como outro desempenhariam importante papel na evolução intelectual do país, podendo-se dizer que a escola romântica nasceu e se desenvolveu em tórno da Faculdade de Direito de São Paulo, e a escola naturalista, mais tarde, em tórno da de Recife.

Aparecem os primeiros jornais. Quando se sabe que ao tempo da Colônia os prelos eram proibidos no Brasil, bem se pode imaginar a extraordinária importância que a imprensa assumiria em relação ao surto das atividades literárias, já agora sob um clima de franco desafôgo.

Não é de se admirar que entre os precursores do romantismo surja a figura extraordinária de José Bonifácio como o maior dêles. Estava escrito que seria reservado a um dos fundadores do Império, ao maior de todos, àquele que era sábio e poeta, um papel e decisivo relêvo nos primeiros passos do movimento que “ia surgir, segundo Tristão de Ataíde, como expressão da independência nacional”.

A geração inicial do romantismo é representada, principalmente, pelos nomes de Domingos José de Magalhães, Araújo Pôrto Alegre e Gonçalves Dias. Eram três eruditos. Abundantes foram os versos que legaram à nossa história literária, mas poeta mesmo, e intimamente integrado nas características da escola romântica, foi o autor da “Canção do Exílio”. Gonçalves Dias, misto de branco, negro e índio, seria o precursor do indianismo. Mais que isso, é o grande marco inicial da literatura brasileira de feição nacional. Escreveu também alguns dramas. Um dêles, “Leonor de Mendonça”, foi levado pela primeira vez no Brasil por ocasião do 4º Centenário da Fundação de São Paulo, mais de um século depois de escrito! Tive ensejo de assistí-lo. Trata-se de peça de grande envergadura e de real fôrça dramática, tendo constituído uma das maiores surpêsas das comemorações paulistanas.

A segunda geração de poetas românticos, talvez nenhum dêles maior que o vate maranhense, foi representada por alguns dos nomes de maior projeção do nosso lirismo de todos os tempos. Citarei apenas três: Álvares de Azevedo, verdadeiramente genial, que morre

aos vinte e um anos, Casimiro de Abreu, que talvez ainda seja o mais popular dos nossos líricos, e Fagundes Varela, o mais fecundo. A êste último se deve “O Evangelho das Selvas”, considerado como o maior poema épico cristão da nossa literatura.

A êsse grupo da segunda geração romântica podemos acrescentar o nome de uma poetisa rio-grandense, Rita Barém, que viveu de... 1840 a 1868. foi, como a vê Guilhermino Cesar, “uma voz suave e pura”. “Estamos convencidos – continua o ilustre crítico da Literatura rio-grandense – de que uma edição completa de sua obra (...) revelaria certamente uma das intérpretes mais luminosas da poesia brasileira.” Por conseguinte, nem por ter vivido nesta remota extremadura, deve ser relegado ao esquecimento o nome da autora de “Sorrisos e Prantos”.

Entre essa segunda geração, que constitui um dos grandes capítulos da nossa evolução literária, e as primeiras manifestações parnasianas, ergue-se a enorme figura de Castro Alves, que vem encerrar, com “Espumas Flutuantes”, o ciclo do romantismo poético, e cujos brados condoreiros em favor dos escravos iriam vibrar demoradamente por todos os recantos da Pátria. Tôda a fôrça de seu poderoso estro poético, o autor de “Navio Negreiro” e das “Vozes da África” empregaria na campanha pela abolição dos escravos. Êle tinha realmente o ímpeto do gênio, e foi aos golpes revolucionários de um verbo alto e comovente que começaram a periclitar as fundações do famigerado instituto da escravidão humana.

Entremos, agora, no domínio da prosa. Foi sob o signo do romantismo que nasceu o romance brasileiro. Quero fugir, o mais possível às nominatas, mas não posso me furtar à citação de alguns nomes, os mais representativos: Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Manuel Antônio da Nóbrega, o Visconde de Taunay, Franklin Távora.

Dessas figuras, a maior, a mais decisiva, foi, sem dúvida, a do autor d’“O Guarani”. Foi Alencar que deu feição definitiva ao romance brasileiro, sendo considerado, por isso, o criador do gênero entre nós. Evidentemente, não é muito fácil lê-lo hoje depois de cumprida a fase da adolescência...Entretanto, menos fácil ainda é desconhecer a enorme importância de seu papel dentro da nossa evolução literária. A posição histórica de Alencar está acima de qualquer discussão. Foi êle ainda – jamais poderemos esquecê-lo – que se bateu valorosamente pela legitimidade da diferenciação do português falado no Brasil em face ao português de Portugal.

Outros romancistas da época, entretanto, sem essa importância histórica de Alencar, far-se-ão entender hoje melhor que o prosador lírico de “Iracema”. Quem ainda não lê com

prazer êsse encanto de simplicidade que é “Inocência”, o romance sertanejo de Taunay, ou “Memórias de um Sargento de Milícias”? Nesta obra prima de Manuel Antônio de Almeida, cheia de eterna frescura, e de uma malícia que não passa de moda, vamos surpreender já uma promessa do grande Machado de Assis.

Foi ainda sob o romantismo que apareceram as primeiras revistas literárias e surgiram os primeiros críticos. No teatro se ergue uma figura de grande projeção – Martins Pena – cujas obras completas acabam de ser lançadas pelo Instituto Nacional do Livro.

Os nossos escritores românticos, com José de Alencar à frente, suscitaram o movimento de afirmação do índio como a expressão mais legítima de nacionalidade. Vítimas da inevitável lusofobia que sucedeu às crises da independência, êles haviam de extraviar-se no chamado indianismo, esquecendo-se de que o português representado politicamente, figura então odiosa e reacionária, nada tinha a ver com o generoso e fecundo plasma lusitano, que era e é, em verdade, o componente nobre da formação nacional. Mas o sentimento nativista não queria saber de nada: fechou os olhos a tudo e lançou os nossos bons românticos nos braços de um índio falsificado, ou, melhor, prefabricado, um índio de natureza polêmica, e, em consequência, perdeu-se muito tempo e principalmente muita substância real. Os costumes de então, na sua preciosa vulgaridade, foram quase sempre desdenhados ou sacrificados: era preciso dar todo o relêvo ao bom selvagem, fingir que o mito era verdadeiro, e deixá-lo espojar-se voluptuosamente em cenários pintados e fantasmagorias... Parece incrível, mas é a pura verdade: em nome do mesmo mito, num movimento extremamente retardatário, foi que se pretendeu, há pouco, fazer do índio Sepé, puro produto das missões espanholas, o protótipo do heroísmo rio-grandense...

Voltemos, porém, ao século XIX. Apesar do equívoco do indianismo, do qual, como acabamos de ver, ainda não estamos radicalmente curados, uma coisa se há de pôr em evidência na criação dos românticos: sua deliberada vinculação com o meio, a plena correspondência de sua intenção emancipadora com as aspirações gerais de uma pátria recém nascida, que buscava com sofreguidão, como já dissemos, a contraprova espiritual de sua emancipação política. O que êles pretendiam, mesmo através de seus equívocos, era, segundo diria José Veríssimo, construir com a literatura a “unidade moral da nação”. E numa pátria em formação, quando não é possível libertar o fenômeno estético do vínculo sociológico, a literatura não poderia deixar de ser aquilo que o mesmo crítico queria que ela fôsse: o órgão essencial da nacionalidade.

Não foi por outro motivo que José Veríssimo procurou com insistência estimular na

criação literária o fermento brasileiro, vindo nisto uma condição sem a qual a nossa literatura não chegaria a conquistar um lugar ao sol.

Essa insistência que encontrava sua justificação no movimento romântico, polariza todo o seu pensamento crítico em relação ao nosso destino literário. E é aqui que José Veríssimo e Sílvio Romero, os dois ferrenhos adversários, se aproximam estreitamente um do outro, depois de tantos desencontros e agravos.

Abramos agora um parêntese, em pleno século XIX, e falemos de um acontecimento cultural de grande importância, ocorrido na então Província de São Pedro. Quero referir-me à fundação do Partenon literário, em Pôrto Alegre, no ano de 1868. o ciclo do romantismo já estava quase encerrado, mas suas repercussões se mantinham vivas. Como para secundar o grande passo iniciado pelos românticos no sentido da nossa alforria espiritual, registrou-se aqui um movimento de singular envergadura, com o fim de reunir escritores, poetas, professôres, publicistas em geral, numa entidade que se destinava a desempenhar uma função de inegável relêvo no domínio da cultura, da sociabilidade, do convívio cultural, do aperfeiçoamento social e político. Essa entidade foi o Partenon Literário. Nenhuma sociedade congênere tivera, até então, em qualquer centro cultural do país, a importância nem a duração do Partenon. Antes da Academia Brasileira de Letras, fundada muito depois, o Partenon Literário foi, sem dúvida, a associação que revelou maior vitalidade no quadro geral da literatura brasileira, embora se tenha de reconhecer, desde logo, que dentre seus frutos os que pertencem pròpriamente ao domínio artístico deixam muito a desejar...As finalidades da associação eram amplas e generosas, indo desde o grave debate de teses abstratas até os saraus dançantes, entremeados de palestras literárias, recitativos e músicas de câmara. Criava-se desta forma uma atmosfera de crescente interesse pelas coisas do epítrito, fazendo-se com que delas participasse, ainda que involuntariamente, um círculo cada vez maior de pessoas. O Partenon chegou a abrigar em seus quadros nada menos de 138 sócios ativos, sem contar os que o representavam nos municípios, que eram também bastante numerosos. A maioria dêles se compunha de moços na flor da idade. O mais jovem, Múcio Teixeira, não passava então de um menino, embora viesse a tornar-se, com o tempo, uma das poucas figuras da associação que realmente tomaram pé na história literária do Rio Grande e do país. No outro extremo estava Caldre e Fião, escritor maduro, que trazia para o grêmio, além da experiência da idade, o prestígio de romancista consagrado, autor que era de duas novelas que muito avultam no balanço das nossas letras.

À sombra de Caldre e Fião, já encanecido, agitava-se a mocidade afoita e petulante

que constituía o grosso do quadro social. Os rapazes do Partenon estavam dispostos a levar adiante os seus planos e nem sempre se comediavam nas suas determinações. O próprio Caldre e Fião, guindado á presidência honorária do grêmio, chegou a ser interpelado pelo fato de não haver comparecido às suas primeiras reuniões, e teve que descer de sua respeitabilidade para apresentar escusas...De outra feita, o Inspetor Geral da Instrução Pública cometeu a imprudência de pedir informações um tanto suspeitosas a respeito das aulas noturnas que o Partenon ministrava gratuitamente aos que quisessem aprender. As informações foram altivamente recusadas e o Partenon se viu multado em 50\$000! Como era de prever, o mundo quase veio abaixo em nome, segundo a ênfase da época, da “sagrada liberdade de ensino”. O caso explodiu violentamente na imprensa e foi bater, em grau de recurso, às portas da Presidência da Província. Não consta dos registros do Partenon se a multa chegou a ser recolhida...

Foi no seio agitado e ardente do cenáculo provinciano que o regionalismo rio-grandense começou a erguer suas primeiras vozes. Mas ao lado dêsse ensaios de integração da literatura no ambiente nativo, os moços do Partenon não se descuidavam dos grandes problemas que os inquietavam – problemas sociais, políticos, econômicos, - quer na sua expressão geral, quer nas suas vinculações com a realidade brasileira.

O Partenon teve também a sua revista. Aparecida um ano após a fundação da sociedade, durou dez anos, com algumas interrupções. Ainda hoje dificilmente uma publicação cultural, em qualquer parte do Brasil, é capaz de reeditar essa façanha...

Alonguei-me demais nesta notícia sôbre o nosso Partenon Literário, criando um roblema de desproporção cuja gravidade sobe de ponto se considerarmos que estamos numa escola de arquitetura...Já é tempo, assim, de voltarmos ao cenário nacional.

Antes dêste longo parêntese de cunho doméstico, havíamos falado de José Veríssimo, que foi, por certo, apesar de todos os defeitos, o crítico de maior senso literário que o século XIX nos legou. Sílvio Romero era forrado de maior cultura geral, tinha mais horizonte sociológico, mas seu temperamento tempestuoso, quase passionário, frequentemente comprometia seus juízos críticos.

Segundo o pensamento de José Veríssimo, tão orgânico na sua inspiração e desenvolvimento, a originalidade dos nossos escritores estava na razão direta de sua obediência àquilo que ele definiu, com palavras de sabor tão atual, como as “imposições inconscientes de seu passado e de seu meio”.

Nada, porém, de estreito nativismo, de um nativismo conduzido sob programa. A primeira experiência nativista, firmada numa concepção excessivamente literária do índio, fôra um fracasso. O que o grande crítico queria, em última análise, é que concebêssemos e tratássemos os velhos temas universais, invariáveis na sua essência, dentro do nosso clima cultural, de acôrdo com os nossos sentimentos e peculiaridades. Sem o caráter brasileiro, concebido nêstes largos têrmos, - que nada têm a ver com êsses rasgos obscuros de xenofobia que tanto envenenam como esterilizam uma coletividade -, a literatura deixa de revestir uma expressão representativa, a expressão de uma nacionalidade politicamente e sociològicamente definida.

O romantismo havia caminhado no sentido dêsse objetivo, mas ficara no meio do caminho. Quem ia dar o passo decisivo seria precisamente aquêle que por tanto tempo foi considerado como uma figura à parte em nosso quadro literário, quase uma excrescência! Já adivinhastes que se trata de Machado de Assis, o ponto máximo da nossa literatura de tôdas as épocas. Entretanto, o caráter representativo da obra machadiana, antes contestado com frequência, encontra-se já plenamente fixado nas páginas de José Veríssimo: em lugar de um corpo estranho desviando o curso natural da nossa evolução literária, o que o eminente crítico viu e proclamou, ao mesmo tempo em que punha em evidência a vinculação universal do autor de “Quincas Borba”, foi a íntima integração de sua obra no processo vital da literatura brasileira. Podemos considerá-lo, assim, como o supremo coroamento do impulso com que os mestres do romantismo se lançaram à procura da nossa plena emancipação espiritual.

Foi por isso que um professor americano, estudioso das nossas coisas, Benjamin Woodbridge, admirou-se de certas reservas reinantes aqui com relação ao caráter nacional da obra machadiana e pôde afirmar que é ela precisamente - ela e não outra - o testemunho espiritual do Brasil no plano universal.

Mas, como sabeis, a obra de Machado de Assis divide-se em duas metades. A primeira, realizada sob o romantismo, a segunda iniciada já sob o naturalismo. Não se deixou contagiar senão discretamente por nenhum dêsses movimentos, sendo que menos ainda pelo segundo que pelo primeiro. Quando sopraram os rijos ventos do naturalismo, êle se encolheu ainda mais que antes, refugiando-se no romance psicológico àsperamente temperado de humor.

Entre os dois Machados interpôs-se a escola naturalista ou realista. Suas primeiras manifestações registram-se na década de 1870. Partiram de Recife, tendo por centro de operações a Faculdade de Direito, as escaramuças iniciais contra o romantismo. As novas

ideias, mobilizadas sob a inspiração de Tobias Barreto, deram lugar a “novos tipos de poesia, de romance, de teatro, de crítica literária”. O naturalismo não teve a importância, nem a duração, nem a pujança do romantismo. Pode-se dizer que não se estendeu além de duas décadas, pois em 1890 já entrava em agonia, pelo menos com relação às obras de prosa. Suas principais figuras no romance foram Inglês de Souza, Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha e Júlio Ribeiro. O maior deles foi Aluísio Azevedo, cuja contribuição para o romance brasileiro é realmente considerável. Romances como “O Mulato”, “Casa de Pensão” e “O Cortiço” ainda hoje são lidos com interesse, guardando ainda, ao menos em parte, o eco da enorme repercussão que provocaram em todo o país ao serem lançados pela primeira vez. Já ao apagar as luzes do naturalismo, Raul Pompéia nos dá “O Ateneu”, romance um tanto afastado dos modelos em voga e que constitui, segundo Tristão de Ataíde, um dos “romances-marco das nossas letras”.

Foi por essa época que surgiram os primeiros grandes críticos da nossa atividade literária: Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Junior. Suas fartas obras, onde se refletem vivamente todas as fases do nosso processo literário, desde o período colonial até os começos deste século, estão sendo reeditadas, e isto porque não é possível acompanhar de perto a evolução da nossa cultura sem o alto testemunho desses críticos infatigáveis.

A história, o jornalismo, a oratória, nos deixaram um grande legado. Citarei apenas duas figuras exponenciais, que exerceram, entre outras, considerável influência no sentido do adensamento e valorização das nossas atividades espirituais: Joaquim Nabuco, o nosso alto e mais límpido pensador político, e Rui Barbosa, que encheu com o seu verbo poderoso e sua tremenda coragem moral um largo período da história republicana. A força catalizadora de sua presença na vida pública brasileira ainda não foi suficientemente estudada em toda a sua extensão e profundidade. O certo é que foi preciso que ele desaparecesse do cenário político para que descessem sobre o país as sombras da Ditadura...É muito difícil que possamos reencontrar o caminho da dignidade republicana fora do roteiro apontado pela sabedoria profética de Rui Barbosa.

Vimos que a reação contra o romantismo produziu, no domínio da ficção, o movimento naturalista. Mas no campo da poesia verificou-se, através do parnasianismo, igual reação, talvez de efeitos mais prolongados. Contra os desgarramentos sentimentais em que tinha descambado o nosso lirismo, erguia-se agora a estética parnasiana, que se propunha cortar todos os excessos e realizar uma arte mais rigorosa nos meios de expressão, mais pura, menos subjetiva. Os representantes mais qualificados da nova escola foram Raimundo Correa,

Alberto Oliveira e Olavo Bilac, três grandes mestres, aos quais se deve, sem dúvida, um dos momentos mais altos na evolução da arte poética entre nós. Mas basta evocar-lhes os nomes para sentirmos, ainda uma vez, que os graves compromissos que o parnasianismo assumira no combate ao romantismo não impediram que a obra dos renovadores tivesse recebido as mais vivas infiltrações do velho lirismo que tanto sacudira o coração das gerações anteriores.

Antes da passagem do século iria florescer a primeira geração do simbolismo, quando se erguem as solitárias figuras de Cruz e Souza, o Cisne Negro, e Alfonsus de Guimaraens. A segunda fase simbolista, mais próxima dos modelos franceses, desenvolveu-se já neste século, com a contribuição generosa do grupo rio-grandense, à frente do qual se encontrava essa figura rara de artista que foi Eduardo Guimaraens, o poeta de “Divina Quimera”.

Mas já é tempo de voltarmos a Machado de Assis, cuja atividade, indo muito além do ciclo naturalista, enche grande parte da literatura do 2º Império e vem até as primeiras décadas da República.

Qualquer que seja o interesse que os livros de Machado de Assis despertem como expressão accidental do meio social brasileiro, a sua significação emana tôda dêles mesmos, das suas virtudes intrínsecas, do seu absorvente sentido humano. É possível que as soluções que Machado de Assis propõe para os problemas da vida e do destino, se é que êle propõe alguma, só possam agravar os velhos tormentos da espécie...Em todo o caso, o seu argumento nunca será o do punho cerrado. Êle prefere o sorriso, um sorriso fino e venenoso, que lhe parece o único expediente capaz de conciliar, na feira dos enganos, a terrível consciência da nossa fraqueza com o sentimento de dignidade inoculado no homem pela malícia divina...

Muitas vezes êle mesmo se terá surpreendido como alvo de sua mofa impiedosa. Mas, que lhe importa a humilhação se o seu objetivo, castigando-se a si mesmo, é solidarizar-se com a única desafronta que cabe ao homem, pobre frangalho perdido nas malhas dos próprios sentidos, contra os equívocos irreparáveis em que incidiu o vasto plano da Criação...

Seja quais forem as conclusões de sua amarga filosofia, o certo é que nas suas páginas, pobres de superfície, mas densas de humanidade, e tantas vezes insondáveis como o abismo, borbulha a seiva silenciosa da vida, que alimenta e envenena o homem.

Um dos problemas mais interessantes da nossa história literária consiste em surpreender, nas páginas de Machado de Assis, os liames aparentemente invisíveis que fundem na mesma expressão de desconforto a obra e o autor. Há, por certo, um vínculo substancial entre a ficção machadiana e a natureza psíquica de seu criador, embora pareça, à

primeira vista, que aquela e esta se tenham combinado para que jamais de descobrissem uma à outra.

A necessidade mórbida de sonegar ao mundo a humílima condição de sua origem social inspirou Machado de Assis a adoção de um figurino convencional para o trato com os homens. Outra necessidade, porém, agravada pela imposição desse figurino, havia de reclamar solução com mais fôrça e veemência: como dar vazão ao tormento interior, originário das decepções que lhe vieram do berço e da terrível enfermidade cujo nome êle evitava de pronunciar? A criação literária havia de ser o discreto veículo de suas descargas interiores. Aqui, porém, interviria o pudor de suas misérias para reprimir quaisquer imprecações. E então o escritor, na ilusão de enganar-se a si mesmo, apelou para o sorriso murcho do humor, certo de que êste o vingaria sem revelar sua suspeição na velha demanda do homem contra as potências do destino...

O homem que sofre tem necessidade de abrir a alma em confissão, e quando não o faz diretamente, como Rousseau, há de esquecer alguma frincha por onde se ouvirá, cá fora, o eco surdo de suas lamentações. Foi o que aconteceu com Machado de Assis. O seu sorriso é apenas um disfarce. Êle sorriu para não chorar.

Tenho receio de estar me demorando demais em Machado de Assis. Mas que culpa me cabe se êle constitui, só por si, o assunto mais fascinante da literatura brasileira, o único verdadeiramente inesgotável? Deixai-me, por isso, levar pela tentação de continuar nêle alguns minutos mais.

A bem dizer, Machado de Assis não teve história. Foi na arte que êle se projetou e realizou, reservando para ela, e só para ela, a plenitude de sua personalidade, seus dons de construção e de fantasia, as secretas aventuras de seu espírito. A existência que levou, sem contactos ostensivos com o mundo exterior, pouco ou nada ofereceu à curiosidade dos seus contemporâneos. Inteiramente vazia de episódios decorativos, é inútil rebuscar na vida do grande escritor lances capazes de mover ou excitar as plateias. A obra que êle construiu, e em que se deixa entrever em luz e sombra, não foi a sua vida, foram os seus livros. Nêles é que temos de procurá-lo, catá-lo, adivinhá-lo. Não fôssem êles, e seus passos, neutros e precavidos, não teriam deixado o menor vestígio nos assentamentos da época.

Havia, porém, a doença, a doença que êle trazia desde menino. Embora evitasse de pronunciar-lhe ou escrever-lhe o nome, ela havia de traí-lo mais de uma vez, agredindo-o em plena rua, como para ferí-lo no seu mortal recato.

Sem ofender a ninguém, Machado de Assis retraía-se, procurava apagar-se. O homem interior sonegava-se a tudo e a todos, embora sempre atento às boas normas de uma rotina em que êle podia perfeitamente cumprir o ofício de viver sem dar na vista nem comprometer-se. O que êle queria era que o deixassem sôlto dentro de si mesmo, nesse mundo sem barreiras nem impedimentos. Aí, a coberto de testemunhos incômodos, aí é que êle vivia realmente. E então, no uso e gôzo daquilo que êle chamava a sua liberdade espiritual, a realizar-se perigosamente em profundidade, não seria mais possível reconhecer o personagem morno e comedido, avêssos a intrigas, inimigo de surpresas e aventuras. Que mudança! Machado de Assis poupava-se no convívio com os homens para poder gastar-se no seu mundo de portas adentro. Aí é que êle extravasa de seus limites cotidianos, de seu aparente conformismo com as escalas da rotina, e se atira às insondáveis virtualidades de seu pensamento, de sua desesperada filosofia, onde não são raras as vêzes em que o surpreendemos a enfrentar e saltar abismos.

No caso de Machado de Assis, chega a provocar vertigens o contraste entre a vida que se mostra ao sol e a vida que se oculta, entre a neutralidade de uma existência lisa e monótona e a surpreendente riqueza íntima revelada através da elaboração literária. A coragem de descobrir-se, - descobrir-se para dentro – a vocação para as aventuras mais arriscadas, o próprio dom de fecundar e multiplicar-se, - tudo, enfim, que na sua escassa biografia são páginas em branco, se trai nos seus contos e romances mais característicos sob o malicioso disfarce de um estilo que guarda as aparências de uma transação do homem latente, subterrâneo, com o prudente figurino que se deixou ver aqui fora. É, pois nas suas histórias, nos pequenos capítulos de seus grandes romances, onde se sente a presença de uma alma envenenada de pessimismo, mas vigilante e audaciosa,(audaciosa à sua maneira...), é aí que Machado de Assis se revela nas suas autênticas proporções, as proporções que fazem dêle o maior escritor brasileiro.

Mas que é que vemos em tórno de Machado de Assis, já na fase definitiva de sua carreira? À sombra de sua grandeza solitária, que se alimenta a si mesma para a conquista da posteridade, o que víamos, no domínio pròpriamente da criação literária, era aquêlê estado de coisas que Joaquim Nabuco definia como “uma literatura desocupada”. Em seguida ao ruidoso aparecimento d’”Os Sertões”, de Euclides da Cunha, a crônica genial de Canudos, e de “Canaan”, o brilhante romance de Graça Aranha, ambos de 1902, recaímos na mesma depressão, isto é, no período áureo daquela literatura que se definiu como “um sorriso da sociedade”. Tudo empalidecera a perdera substância. Fomos submetidos como que a um

longo compasso de espera. A grande função da literatura, que José Veríssimo desejava que fôsse a de representar, em suas relações morais e sociais, o que há de íntimo e próprio de um povo, havia sido desdenhada e esquecida. Coelho Neto, com o seu verbalismo inconsequente, era a medida máxima da expressão e da virtude literária. Fora de seus padrões parece que não havia salvação. Nenhuma aragem fecundante ou renovadora.. A fama se construía por cima, convencional e artificialmente, sem a menor repercussão popular. Era o domínio incontestável do academismo.

E então sobreveio a rebelião literária de 1922, representada com grande bulha pela Semana de Arte Moderna. No fundo, tratava-se de uma reativação de índole neo-romântica, senão do ponto de vista formal e estético, ao menos na sua finalidade de emancipação e integração literária. De fato, o que se reclamava, em última análise, era a nossa alforria cultural, era a inserção da literatura brasileira nos limites históricos e geográficos da nacionalidade.

Ora, que outra coisa pretenderam os veneráveis mestres do romantismo senão libertar o pensamento brasileiro da rigidez clássica e localizá-lo em seu espaço próprio? Se pouco realizaram nesse sentido, foi porque o meio, pobre de sedimentação cultural, não pôde então socorrê-los como convinha. Naqueles dias que hoje nos parecem tão remotos, que era nossa vida, como expressão autônoma, senão pouco mais que um vago desejo de ser?

Mas o tempo foi correndo sôbre o tempo, muitas palavras vãs se gastaram, enquanto nossa realidade social por si mesma se foi conformando e cobrindo de caracteres peculiares, até que pareceu chegado o momento para uma nova tentativa de libertação e definição cultural. O movimento estalou em São Paulo e no Rio com grande estardalhaço. Vieram os manifestos: era preciso proceder a uma urgente e exemplar revisão de valores! Velhos ídolos foram apedrejados sem dó nem piedade. O espírito de demolição entrou a lavrar por tôda a arte. Havia realmente qualquer coisa a destruir...

Os autores da revolução agiram com denôdo e de fato muito fizeram no domínio das demolições. Sua obra apresenta hoje, à margem de certos traços cívicos que agora achamos insuportáveis, um valor quase que meramente histórico no seu impulso destruidor. Era preciso, entretanto, gritar às portas da Academia, e até dentro dessa instituição; que o Brasil realmente existia, não para definir-se através de uma literatura que não passasse de um sorriso fútil, mas através de uma literatura que falava de seu profuso drama social, drama que, se não tem a profundidade histórica que as velhas civilizações apresentam, oferece, contudo, as demarcadas dimensões de sua geografia.

A verdade é que os brados dos “novos” foram ouvidos. A repercussão do movimento foi de uma transcendência decisiva para o nosso destino literário. Hoje há uma literatura brasileira perfeitamente diferenciada, tão diferenciada que os nossos romances modernos são traduzidos para o português de Portugal, sem o que não circulam sem tropeços na “pequena casa lusitana”. Não se trata, graças a Deus, de nacionalismo literário, e menos ainda se traem, no caso, certas implicações nativistas a que o nacionalismo, nas suas formas exacerbadas, pode conduzir e em que sempre se perde. O que há no romance moderno do Brasil, seja êle rústico ou urbano, reflita as camadas humildes ou as altas rodas sociais, é um vivo traço de autenticidade. O mesmo se pode dizer da poesia. A atmosfera brasileira, que alimenta os nossos pulmões e o nosso sangue, é a mesma que impregna a ficção atual do Brasil, interessando-lhe a própria substância. A nossa literatura de hoje é produto do nosso clima.

Para chegarmos a esta magnífica eclosão, tivemos que passar pela tumultuosa transição do chamado modernismo, cujo marco inicial foi plantado na Semana de Arte Moderna. Êsse o movimento que encerrou o século XIX literariamente. No entanto, já estávamos no ano de 1922, isto é, em pleno século XX.

### **Anexo 7 - Conferência crítica literária**

Fui emprazado para dizer qualquer coisa sôbre a nossa crítica literária. Devo falar durante quinze minutos pouco mais ou menos. Já se vê, portanto, que não estou aqui para desenvolver uma conferência. Será então uma palestra o que vos trago? Nem mesmo isto. Embora esteja falando de uma estação universitária, não me parece que eu deva exceder os prudentes limites de uma simples prosa radiofônica. As tentações do tema são grandes, mas não quero esquecer que o microfone, com seus auditórios invisíveis e dispersos, é sempre mais impaciente que uma sala de conferências.

Vamos, pois, ao assunto, que estamos perdendo tempo.

Por mais caluniados que sejam os críticos e historiadores literários que acompanharam as primeiras manifestações de autonomia da nossa literatura, uma qualidade havemos de reconhecer neles: é que refletem na sua própria deficiência os traços ainda incertos dos valores que procuraram captar e definir. Não afirmo – veja-se bem – que os precursores da crítica indígena nos tenham dado, através de juízos ou conceitos, a medida exata, o exato sentido das primeiras tentativas de afirmação do nosso pensamento literário. Onde êles

refletem ou denunciam a índole, a natureza das obras que estudaram, contemporâneas de sua atividade de julgadores, é na própria incerteza, no modo um tanto ingênuo e canhestro de reagir aos fatos literários. E tinha que ser assim mesmo: uma literatura ainda informe, sem definição substancial, não podia dar lugar senão a uma crítica pobre e desamparada. Deve haver um nível comum, uma correspondência necessária entre a qualidade de uma literatura e a qualidade da crítica que essa literatura sugere.

Medíocre foi o Visconde de Pôrto Seguro, o operoso e paciente Varnhagen, medíocre, sem dúvida, se o confrontarmos com as exigências da crítica em sua expressão absoluta. Dentro do relativismo das coisas brasileiras, porém, e levando-se em conta as condições culturais de seu tempo e de seu meio, é surpreendente o que devemos àquele a quem se pode chamar o avô da nossa crítica. Surpreendente pelo volume e como esforço de pesquisa. Varnhagen foi, ao certo, o animal de tração por excelência do nosso passado intelectual, desde o descobrimento até os primeiros ensaios do romantismo. O material que êle conseguiu reunir, a farta documentação que carrou para o campo da pesquisa literária, os elementos de informação que arrancou de arquivos dispersos quase inabordáveis, tudo isso manipulado com voluptuosa pertinácia, uma pertinácia verdadeiramente germânica, fêz de sua obra o inesgotável manancial onde até hoje vão se abeberar os estudiosos das nossas raízes culturais.

Se o meu objetivo não fôsse o de evitar, quanto possível, as citações de nomes, outras figuras, contemporâneas de Varnhagen, deveriam ser evocadas aqui. A dele, porém, sobreleva as demais em tudo e por tudo. E se é representativa de sua época inclusive nos defeitos e deficiências, jamais se excedeu em destemperos como, por exemplo, o Cônego Fernandes Pinheiro, que fazia uma lamentável confusão entre o ofício do crítico e os ardores do patriota. Só mesmo o importuno sentimento cívico do ilustre sacerdote é que poderia converter o deserto poético de Gonçalves de Magalhães num prodigioso concerto de expressões universais, sem exclusão de Lamartine, Chateaubriand, Lord Byron, Victor Hugo, Schiller e Goethe. Era assim naquela quadra de entusiasmos fáceis. Conta Ronald de Carvalho que outro crítico do tempo, Pereira da Silva, não teve dúvida em equiparar Souza Caldas ao Rei David só porque aquela apagada figura das nossas letras lembrou-se um dia de traduzir os Salmos...Mas Pôrto Seguro sabia guardar-se de tais exageros. Mais ponderado que seus pares, nos daria obra mais útil e duradoura. Podemos observar ainda, em relação a êle, que é sob a sua inspiração que se esboça um dos traços constantes da crítica brasileira, sobretudo da história literária, e que vem a ser as suas vinculações com os fatos históricos e sociológicos. Êstes últimos, os sociológicos, naturalmente que se revelam apenas sob forma embrionária,

pois naquela época a sociologia mal ensaiava os primeiros passos no domínio da ciência.

Só mais tarde, com Sílvio Romero, já transposta a fase romântica, é que essa tendência havia de vingar em tôda a sua plenitude.

Chegamos, assim, à época naturalista, que nos deu o grupo respeitável dos que são considerados justamente como os legítimos fundadores da crítica no Brasil. Êsse grupo constitui uma trindade: Sílvio Romero, José Veríssimo, Araripe Junior. As trindades são quase sempre gloriosas, mas não é sempre que se compõem obrigatòriamente de três membros...Os três mosqueteiros, por exemplo, não eram três, eram quatro. Nada impede, portanto, que a nossa trindade crítica seja desfalcada de um nome, ficando apenas com dois: Sílvio Romero e José Veríssimo. Porque – tenhamos a coragem de ser justos – Araripe não chegou a alcançar a significação e importância daqueles. O lugar que ocupa na história da crítica brasileira é, por certo, respeitável, mas a obra que nos deixou não resistiu à ação do tempo. O mesmo não se pode dizer com relação a Romero e Veríssimo, cujos estudos críticos ainda vivem no interêsse de quantos se voltam à interpretação dos nossos valores espirituais.

Curioso é que essas dois grandes vultos da crítica brasileira, homens da mesma época, comentadores dos mesmos fatos literários, e tão profundamente diferentes em sua maneira de ser, eram, talvez por essa mesma diferença, complementares um do outro. Também curioso é que sempre consagraram, um ao outro, a mais constante antipatia. A crônica literária da época em relação à crítica quase que se resume no permanente desencontro ou mesmo conflito de juízos ou atitudes de um e outro.

Exemplos não faltam. A formação cultural de Sílvio Romero se confunde com a própria Escola de Recife. Ali estavam as bases de suas operações e atividades. Pois José Veríssimo, que encarava com infinita desconfiança a Escola de Recife, ia ao ponto de proclamar que ela nunca existiu. Escola como e porque, se se compunha de um só nome – Tobias Barreto?

Outro motivo de fundos desentendimentos entre os dois foi, por certo, o tratamento radicalmente oposto que deram à obra de Machado de Assis. Veríssimo, que tinha um senso dos valores individuais mais apurado que o de seu antagonista, madrugou na compreensão do grande humorista. Sentiu-lhe, desde logo, à medida que seus livros eram lançados ao arripio da corrente, a enorme significação e importância. Sílvio Romero, violento e apaixonado, incompatível, por temperamento, com o gênio furtivo de Machado de Assis, não ocultava, de seu lado, o aborrecimento que lhe causavam, por exemplo, as “Memórias Póstumas de Braz

Cubas”, que tinham, para êle, o sabor detestável de um “bolorento pastel literário”...

Realmente, o desencantado miniaturista que foi o autor de “Quincas Borba”, êsse estranho artista que só se sentia à vontade nos desvãos e subterrâneos da alma, nada oferecia capaz de seduzir o espírito bravio do escritos sergipano. Êste só respirava a plenos pulmões no campo desafogado das ideias gerais. Para êle só contava o que pudesse concorrer decisivamente para a composição e relêvo dos grandes panoramas. Personalista como ninguém, não admitia, entretanto, nada que não tivesse o seu lugar na ordenação dos largos conjuntos. Daí a sadia impregnação sociológica de sua obra. Expressões individuais deviam diluir-se nas tendências coletivas, através das quais a alma popular, pela contribuição folclórica, pelo acidente histórico, pela sedimentação sociológica, havia de estar sempre presente como fôrça aglutinadora.

Essa gana de horizonte e de plenitude que sacode tôda a obra de Sílvio Romero, se empresta vitalidade singular ao seu pensamento, de certo modo o incompatibilizou para a justa apreciação dos valores considerados em si mesmos. E é precisamente aqui que se firma a personalidade de José Veríssimo. Sem o senso das generalidades que caracterizou o espírito de Romero, sem vocação para as generosas larguezas da sociologia, o tranquilo ensaista dos “Estudos de Literatura” se detinha de preferência sôbre as expressões individuais, uma a uma, sem se preocupar com os liames que porventura as vinculassem às condições do meio. Honesto, equilibrado, por vêzes humilde no empenho de acertar, é por isso que, ao contrário do que se dava com Sílvio Romero, raramente se terá equivocado em seus juízos críticos. Percorram-se os numerosos dos estudos que nos legou e se há de ver que êle em regra foi exato nas suas apreciações, quer quando afirmava, quer quando negava. Êsse sentido dos valores individuais que ressalta na obra de José Veríssimo em contraste com a índole panorâmica que caracteriza o espírito de Sílvio Romero, é o que faz de um e outro, considerados reciprocamente, expressões que se completam. E tanto é assim que só o conhecimento simultâneo de ambos nos pode proporcionar um quadro fiel das atividades literárias que os dois testemunharam ao mesmo tempo, cada qual a seu modo.

Dêsses eminentes críticos até os nossos dias, isto é, desde o naturalismo até o neo-realismo a que estamos assistindo, muitas voltas deu a nossa literatura, sendo que a mais violenta e ao mesmo tempo a mais poderosa nas suas repercussões foi a determinada pelo chamado modernismo. Antes dêsse movimento, porém, que teve seu “clímax” na Semana de Arte Moderna, em 1922, não se pode afirmar que a crítica tivesse tomado rumos decisivos sobre nós, rumos que a houvessem colocado sôbre planos inteiramente diversos dos

anteriores. Refinou-se o gosto, sem dúvida, ao mesmo tempo em que o estilo se aperfeiçoava enormemente e crescia o horizonte cultural dos nossos críticos. Figuras brilhantes e prestigiosas fôram aparecendo: Medeiros e Albuquerque, Afrânio Peixoto, Alcides Maya, Humberto de Campos, Agripino Grieco, Tristão de Ataíde, Ronald de Carvalho, Tristão da Cunha, João Pinto da Silva e tantos outros. Só após aquele rumoroso divisor de águas, porém, quando, transposto o longo período que Lúcia Miguel Pereira chama, sarcásticamente, de “sorriso da sociedade”, e no qual se repastou a glória efêmera de Coelho Neto, Afrânio Peixoto, João do Rio e outros que tais, com suas futilidades ou inconseqüências, - só daí por diante se pode dizer que a crítica retomou o papel atuante da fase naturalista, remontando assim a uma tradição que se estava esbatendo e diluindo. Então, revigorados os seus focos de estímulo, a crítica entrou a tomar parte ativa e decisivamente na vida espiritual do país. A declinação de alguns nomes basta para caracterizar-lhe a importância. No Rio – Tristão de Ataíde, Lúcia Miguel Pereira, Alvaro Lins, Roberto Alvim Corrêa. Em São Paulo – Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Antônio Cândido. Em Recife – Luiz Delgado, Sílvio Rebelo. Em Belo Horizonte – Afonso Arinos de Melo Franco, Eduardo Friei\_, Oscar Mendes, Mário Matos. Em Pôrto Alegre – Augusto Meyer, Carlos Dante de Moraes, Guilhermino Cesar. Figuras de valor também surgiram na Bahia, em Fortaleza, em Curitiba.

Vejam-se quantos nomes me caíram da pena! Não os escolhi nem sequer lhes dei preferência. Poderia citar outros tantos, igualmente representativos de um dos momentos áureos da crítica nacional. Nem por isso eu me guardaria do risco das omissões, tantos são hoje no país os que se consagram à arte de interpretar livros e autores.

Eu disse que reuni aqueles nomes sem escôlha nem preferência. Dentre êles, porém, três se destacam pela opulenta obra que já realizaram ou vêm realizando e na qual, como numa superfície extraordinariamente rica, sensível e generosa, se reflete, dia por dia, a atividade literária que se processa em todos os quadrantes do país. Refiro-me a Tristão de Ataíde, Alvaro Lins e Sérgio Milliet. Só o tempo nos poderá dar uma ideia justa do enorme papel que os trabalhos dêsses três críticos representam no processo da literatura brasileira contemporânea.

A enumeração aqui feita, segundo diferentes núcleos culturais do país, descobre, só por sí, um fato novo no terreno da crítica indígena: - o da descentralização da vida cultural brasileira. A metrópole federal já não tem como impedir que se estabeleçam nas províncias outros tantos centros de viva elaboração intelectual. O fato é inevitável. Se somos um Império de continuidade apenas aparente, porque na realidade não passamos, como se tem observado,

de um agrupamento de ilhas culturais e econômicas, separadas não por águas, mas por desertos, não poderia mesmo compreender que o crescente adensamento da vida regional não tivesse a sua réplica no domínio das atividades intelectuais.

Mas, eu tenho um limite para esta conversa em torno da crítica e é tempo de pôr-lhe um remate, embora eu nada tenha dito sobre o sentido ou as tendências atuais da crítica brasileira. O que não resta dúvida é que nunca o ensaísmo crítico havia atingido entre nós o alto nível a que chegou em nossos dias. Pela sutileza nos processos de análise, pelo método, pela forma, pelo adestramento no manejo dos instrumentos de sondagem, pela extensão e atualidade da cultura, pela informação múltipla e segura, por tudo isso se pode afirmar, sem exagêro, que a crítica brasileira, perfeitamente à altura dos demais gêneros literários, alcançou o seu ponto máximo na parábola que vem descrevendo ao longo do nosso processo cultural.

E é preciso que se reconheça que nunca fôram tão graves ou transcendentos os problemas que disputam a sua atenção e reclamam a sua palavra. Um desses problemas que disputam a sua atenção e reclamam a sua palavra. Um desses problemas é, sem dúvida, o da chamada poesia moderna. Quem já descobriu a tábua de valores para a apreciação legítima das novas formas que revestem a linguagem dos poetas? Como penetrar, embora humildemente, no esoterismo das modernas combinações poéticas? Onde termina a legitimidade das emoções e onde começa o mundo incomunicável, ou talvez fraudulento, de um abstracionismo sem solução? De que modo vamos saber se ainda estamos vivendo a fase destrutiva da revolução irrompida em 22 ou se efetivamente já iniciamos as obras de reconstrução sob o novo signo? Que dirá o tempo daquilo que vamos dando como autêntica expressão de arte do mundo contemporâneo? Que dirá das sentenças de crítica? Sentenças?... A palavra foi, sem dúvida, mal empregada. Não há compatibilidade possível entre o individualismo da crítica e os pressupostos objetivos de uma sentença. A crítica, apesar das veleidades em contrário, ainda não descobriu a fórmula capaz de emancipá-la da contingência subjetiva.

Afinal, aonde vai a crítica?

Eis a pergunta que um dia se fez em Paris através de um inquérito que moveu os maiores espíritos da literatura francesa de então. As respostas, já se vê, fôram inteiramente desencontradas. Postas umas ao lado das outras, o resultado foi que nunca se soube tão pouco a respeito do destino da crítica. E é bom mesmo que não se saiba: quem poderá negar que é por isso que ela continua vivendo?...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Editora Martins, 1978.
- ASSIS, Machado de. *Instinto de nacionalidade & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas I 1920-1930: Manuel Bandeira*. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Andorinha, Andorinha*. Seleção e coordenação de textos de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1966.
- BARCELLOS, Rubens de. *Estudos Rio-Grandenses: Motivos de História e Literatura*. Coligidos e selecionados por Mansueto Bernardi e Moysés Vellinho. Porto Alegre: Editora Globo, 1955.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica literária no Rio Grande do Sul: do Romantismo ao Modernismo*. Porto Alegre: IEL:EDIPUCRS, 1997.
- BERTASO, José Otávio. *Coisas de família*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1997.
- BERND, Zilá. *Identidades e nomadismos*. In: JOBIM, José Luís. *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p.95-111
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. *O Escritor Argentino e a Tradição*. In: \_\_\_\_\_ *Obras Completas*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Globo, 1998. volume I, p.288-296.
- BUENO, Antônio Sérgio. *O Modernismo em Belo Horizonte: Década de Vinte*. Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 6ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- \_\_\_\_\_. In: *Simpósio sobre a Revolução de 30*. Porto Alegre: ERUS, 1983.
- CESAR, Guilhermino. *História da Literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.

- \_\_\_\_\_. In: *Simpósio sobre a Revolução de 30*. Porto Alegre: ERUS, 1983.p108-123.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *O ensaio literário no Rio Grande do Sul, 1868-1960/seleção e apresentação de Flávio Loureiro Chaves*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1979.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Interações continentais: a questão da raça nas construções identitárias das vanguardas*. In: JOBIM, José Luís. *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p.85-94
- FISCHER, Luis Augusto. *Conversa urgente sobre uma velharia – uns palpites sobre a vigência do regionalismo*. Revista Cultura E Pensamento n.03, Brasília, dezembro de 2007, p.127-139.
- \_\_\_\_\_. *Érico Veríssimo, historiador da literatura*. Caderno de História do Memorial do Rio Grande do Sul nº 41. Porto Alegre: Governo do Estado e Secretaria da Cultura.
- \_\_\_\_\_. *Literatura gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- GOLIM, Cida. *Memórias de vida e criação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.
- MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EDUFRGS: IEL, 1978.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.
- MOOG, Vianna. *Uma Interpretação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Delta, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Mensagem de uma geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Um rio imita o Reno*. Porto Alegre: IEL: Corag, 2005.
- OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura. As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Identidade nacional e história da literatura: a contribuição de Joaquim Norberto*. In: JOBIM, José Luís. *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p.9-22

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1982.

VELLINHO, Camila Lima. *Moysés Vellinho – a formação de um crítico*. Trabalho de graduação em Letras – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

VELLINHO, Moysés. *Ensaio literários Moysés Vellinho*. Porto Alegre: IEL: Corag, 2001.

\_\_\_\_\_. *Aparas do tempo*. Porto Alegre: Companhia União de Seguros Gerais, 1981.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

\_\_\_\_\_. *História da literatura e identidade nacional*. In: JOBIM, José Luís. *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p.23-55